JEU DE PAUME

dossier enseignants

15 octobre 2013 – 26 janvier 2014

Natacha Nisic

Écho

activités scolaires, oct. 2013-janv. 2014

visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du service éducatif accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions du Jeu de Paume, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves.
Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'approprier les expositions et les œuvres, d'être en position active devant les images.

tarif : 80 €

réservation : 01 47 02 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

visite préparée pour les enseignants

Le dossier enseignants est présenté à ces derniers lors de la « visite préparée » qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures leur permet de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.

mardi 5 novembre 2013, 18 h 30

séance gratuite et ouverte à tous les enseignants

réservation : 01 47 03 04 95

parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.

tarif d'une visite au Jeu de Paume : 80 € par classe

informations et inscriptions : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Avec le Centre Pompidou, Paris 4e

En résonance avec les expositions et les différentes approches de l'image présentées au Jeu de Paume, le Centre Pompidou initie un parcours invitant à une réécriture décentrée de l'histoire de l'art dans un nouvel accrochage des collections du Musée national d'art moderne, dont l'objectif est de regarder la modernité artistique non plus sous le seul angle européen, mais mondial.

tarif : 70 € par classe

inscriptions : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Avec le Frac Île-de-France – Le Plateau, Paris 19e

Autour des images en mouvement et parallèlement à la visite de l'exposition de Natacha Nisic au Jeu de Paume, L'Antenne, service des publics du Frac (Fonds régional d'art contemporain), conçoit pour les classes des séances thématiques à partir de la projection d'œuvres vidéo issues de sa collection et ses ressources documentaires. Il s'agira de retracer une histoire de la création vidéo, à partir d'une sélection d'œuvres historiques et contemporaines, ou d'envisager plus spécifiquement un travail sur les modalités du récit. Ces propositions sont accompagnées de la découverte d'une installation dans l'espace d'exposition.

tarif : 80 € par classe

inscriptions : 01 76 21 13 45 / publics@fracidf-leplateau.com

Avec le Forum des images, Paris 1er

Parallèlement à la visite de l'exposition « Natacha Nisic. Écho », qui permet d'aborder la question des relations entre image et réalité, les classes peuvent participer à l'atelier du Forum des images intitulé « Le cinéma, entre réalité et fiction ». En deux séances, par le visionnage de films et d'extraits analysés et comparés et à l'aide d'outils multimédia, les élèves observent et commentent plusieurs approches d'une situation sociale.

tarif : 8 € par élève pour les deux séances ; gratuit pour les accompagnateurs ; forfait de 160 € pour les classes de moins de vingt élèves

inscription : 01 44 76 63 44

parcours spécifiques et annuels

Des parcours spécifiques associant plusieurs parcours croisés peuvent être conçus en fonction des projets de classe afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissance et des approches artistiques dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Ces parcours sont structurés par les équipes éducatives et les institutions scientifiques et culturelles, tant en articulant le contenu de leurs activités qu'en ajustant leurs méthodes de travail.
Les partenariats scolaires annuels se caractérisent par leur durée sur toute l'année scolaire, par la régularité des rencontres avec les élèves et enseignants comme par les allers-retours entre le Jeu de Paume et les établissements scolaires. La participation de plusieurs enseignants d'une même classe implique une vision transdisciplinaire, notamment dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts. Les partenariats scolaires annuels peuvent s'inscrire dans le cadre d'un projet d'établissement, d'un PIE, d'une classe à PAC, d'un atelier artistique ou encore dans le temps du programme d'enseignement d'exploration « création artistique » (classe de seconde).

renseignements : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2013-2014 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

découvrir l'exposition propose une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des orientations bibliographiques et thématiques, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier enseignants est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

sommaire

découvrir l'exposition 3

Présentation de l'exposition 5
/ repères Installations et images en mouvement 7
/ repères Orientalisme et chamanisme 9

bibliographie sélective 8

approfondir l'exposition 12

Documenter, monter et agencer 13
Politiques de représentation 13
Expositions et installations 14
Images et montages 16

Gestes, archives et mémoire 19
Inventaires et sauvegarde 19
Rites et initiation 21

Mouvements, forces et tensions 24
Saisir l'invisible 25
Désastres et catastrophes 26
Démesure et sublime 29

Pistes de travail 31
Rapporter et représenter le réel 31
Dispositifs de narration 36
Lexique de l'image en mouvement 41

orientations bibliographiques thématiques 46

contacts

chargée des publics scolaires et des partenariats
Pauline Boucharlat
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

réservation des visites et des activités
Marie-Louise Ouahioune
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

responsable du service éducatif
Sabine Thiriot
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Benjamin Bardinet
01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 /evelepaon@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org

Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition « Natacha Nisic. Écho », présentée au Jeu de Paume du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014.

Commissaires de l'exposition : Natacha Nisic et Marta Gili

Cette exposition a été rganisée en partenariat avec :

en couverture :
e, 2009
Collection Fonds régional d'art contemporain Bretagne

Toutes les photos : © Natacha Nisic 2013

© Jeu de Paume, Paris, 2013

découvrir l'exposition

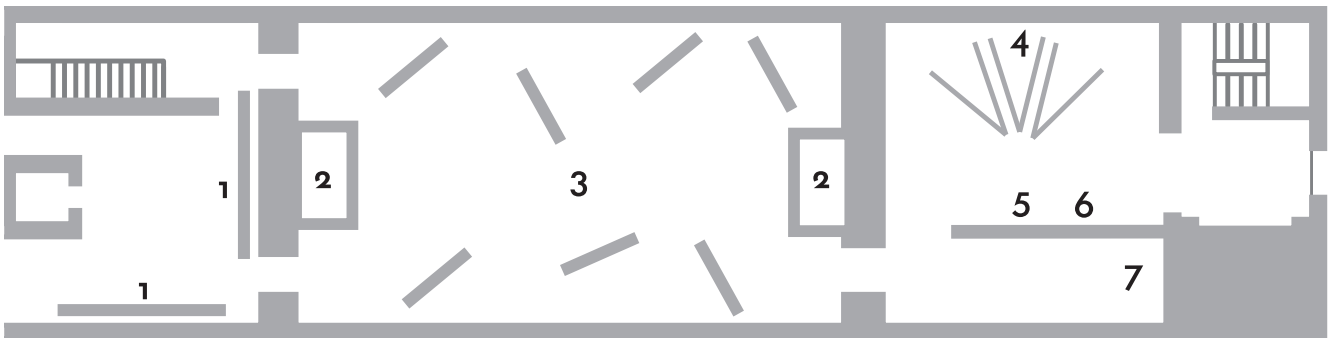
« Quelle est la relation entre un geste et un paysage ? Ou entre un paysage et une voix ? Entre plusieurs voix et un seul corps ? Existe-t-il un lien entre la Bavière et la Corée, entre l'indice Nikkei et les esprits, entre une catastrophe naturelle et des dommages collatéraux ? Toutes ces questions, en apparence décousues, trouvent un "écho" dans le travail de Natacha Nisic à travers des récits sinueux, qui changent sans cesse de direction et dont les multiples facettes se trouvent réunies dans cette exposition.

Le travail de Nisic participe de l'intérêt croissant que certaines pratiques artistiques contemporaines portent à l'analyse de la tension entre le pouvoir de fait et le pouvoir diffus, entre le visible et l'invisible. Dans son cas particulier, l'œuvre de Nisic explore d'une part les paradoxes de la croyance, de la peur de l'inconnu ou de la réversibilité / irréversibilité de la perception. D'autre part, elle oscille de manière subtile et critique entre l'analyse des effets du colonialisme et les tentations de l'orientalisme.

C'est ainsi que, depuis son premier *Catalogue de gestes* jusqu'à ses derniers travaux tels qu'*Indice Nikkei*, e et, surtout, *f* et *Andrea en conversation*, produits spécifiquement pour l'exposition, les images de Nisic appellent une infinité d'associations symboliques, perceptives et sensorielles, que le spectateur observe nécessairement de manière kaléidoscopique, à la lumière du passé et du présent. »

Marta Gili, « Avant-propos », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 81.

Présentation de l'exposition



plan de l'exposition

Dans l'œuvre de Natacha Nisic (née à Grenoble en 1967) s'exerce une recherche constante du rapport invisible, voire magique, entre les images, les mots, l'interprétation, le symbole et le rituel. Ses vidéos, photographies et dessins mettent en résonance différents récits pour révéler la complexité des liens entre le montré et le caché, le dit et le non-dit. Poursuivant la réflexion de l'artiste sur le visible et l'invisible, le document et la narration, l'exposition « Écho » réunit un ensemble d'œuvres réalisées au cours des vingt dernières années, depuis son premier *Catalogue de gestes* jusqu'à ses derniers travaux tels qu'*Indice Nikkei, e, Fukushima* et, surtout, deux nouvelles créations produites spécifiquement pour l'occasion : *Andrea en conversation*, l'histoire d'une Bavaroise convertie au chamanisme coréen, et *f*, sur les conséquences de la catastrophe de Fukushima. Ces images fixes ou en mouvement, qui fonctionnent comme substrat de la mémoire, constituent autant de prises de position sur le statut de la représentation.

1. *Catalogue de gestes* (extraits)

1995-…

Films super-8 numérisés, couleur, entre 1 min et 2 min 30 s chacun

Commencé en 1995, ce vaste projet qui oscille entre cinéma et arts plastiques constitue un répertoire des gestes du quotidien – des mains en particulier –, tels que se coiffer, feuilleter un livre, se nettoyer les ongles, éplucher un marron, claquer des mains, creuser un trou, arracher les feuilles d'un laurier… Les séquences, tournées en super-8, répètent en boucle le déroulement d'un seul et même geste comme autant de « figures muettes ». Qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes, d'enfants ou de personnes âgées, Natacha Nisic observe une façon d'être, une articulation particulière des gestes et du langage, des gestes et du travail, des gestes et de la pratique du quotidien. Chacun est filmé de façon rigoureuse sur les lieux de son activité. Ces images forme un ensemble ouvert, complété par l'artiste au fil du temps.

2. *Indice Nikkei*

2003-2013

Installation, 2 bandes sonores, 7 min 39 s et 6 min 49 s, dessins à la craie sur peinture rouge, 2 fauteuils

Installation sonore réalisée en 2003 et remise en espace dans les salles du Jeu de Paume, *Indice Nikkei* se compose de deux chambres insonorisées qui se font écho, sur les murs desquelles sont esquissées à la craie les courbes des indices boursiers des monnaies et entreprises affectées par les dernières crises. La nouvelle version de cette œuvre a été réalisée en collaboration avec la créatrice-interprète Donatienne Michel-Dansac, dont la voix résonne dans l'espace, se distordant en sons improbables et surprenants pour traduire ces fluctuations. Dans ces deux salles rigoureusement identiques, baignées d'une atmosphère saturée de rouge, se joue ainsi une étonnante partition sonore.

3. *Andrea en conversation*

2013

Installation, 9 vidéos HD, couleur et noir et blanc, son et muet

Production : Jeu de Paume, Paris, Seconde Vague Productions, Paris, Arte France, Paris

Avec le soutien de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris

I *La Rencontre*, 13 min 9 s
II *Les Âmes*, 8 min 9 s
III *Les Soins*, 9 min 27 s
IV *Archives – L'Initiation*, 10 min 32 s
V *Les Voix*, 8 min 55 s
VI *L'Île des morts*, 2 min 41 s
VII *Norbert Weber, souvenirs du pays du matin calme*, 5 min 7 s
VIII *Kim Keum-hwa*, 9 min 7 s
IX *La Confirmation*, 4 min 9 s

L'œuvre relate en neuf chapitres les circonstances hors du commun qui ont conduit Andrea Kalff, une jeune Allemande, à se convertir au chamanisme coréen. Un siècle auparavant, en 1925, Norbert Weber, missionnaire bénédictin bavarois, tourne les premières images filmiques de la Corée (*Im Lande der Morgenstille*). Les rencontres respectives d'Andrea et de Norbert Weber avec ce pays lointain se traduisent, pour l'un et l'autre, par une révolution intérieure profonde. Fasciné par la singularité culturelle des Coréens, le moine travaille à leur conversion alors que la jeune femme, moderne, d'éducation catholique, entretient avec la Corée un dialogue inverse. Initiée en 2007 par Kim Keum-hwa, la plus célèbre des chamanes coréennes – consacrée « trésor national » – dont elle est devenue la fille spirituelle, Andrea est chargée de faire

Fukushima, 2011
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

perdurer, via sa propre conversion, cette ultime poche de résistance culturelle. L'installation met ainsi en dialogue les parcours singuliers de Norbert Weber et d'Andrea, pour opérer un décentrement de notre regard. Sur les traces de l'expansionnisme colonial européen et de l'évangélisme chrétien, la désignation et la conversion d'une Allemande au chamanisme coréen apparaissent comme un renversement sidérant. Tournée en Bavière, cette œuvre présente une vision fragmentée de la Corée contemporaine où les héritages d'époques différentes se côtoient.

4. e

2009

Installation, 3 projections vidéo HD, couleur, son 5.1, 19 min chacune
Production : Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing, Institut français du Japon, Paris, galerie Dominique Fiat, Paris, Arte France Développement, Paris
Avec le soutien du Centre national des arts plastiques (Image / mouvement), ministère de la Culture et de la Communication

Triple projection vidéo fonctionnant alternativement comme une partition sonore, e – comme *image* en japonais – livre le récit d'un voyage effectué dans le Nord du Japon, près de Fukushima, à la recherche d'un territoire inaccessible meurtri par le tremblement de terre de juin 2008, de magnitude 6.7 sur l'échelle de Richter. Aux images du séisme, l'artiste substitue celles de son retentissement sur les lieux et ses habitants. L'installation associe la parole aux êtres et aux paysages à travers une narration en trois temps : l'avant de la catastrophe, qui contient une part d'insouciance, le temps suspendu du séisme, dont les quelques secondes sont vécues comme une éternité par les individus qui les subissent, et l'après, qui porte les stigmates visibles ou invisibles de l'événement et doit se redéfinir, se réinventer.

5. *Fukushima*

2011

6. *Fukushima*

2013

Crayon de couleur métallisé sur papier Canson, 75 x 315 cm

Réalisés à partir de photographies diffusées dans les médias depuis le 11 mars 2011, ces deux dessins s'offrent en écho à l'œuvre *f*, tels des récits muets de la catastrophe nucléaire.

7. *f*

2013

Projection vidéo HD, couleur, son, 17 min 37 s
Production : Jeu de Paume, Paris, Epileptic Films, Paris
Avec le soutien du Centre national des arts plastiques (Image / mouvement), ministère de la Culture et de la Communication

f a été tournée en 2013 au Japon sur le site contaminé de Fukushima et de ses environs, deux ans exactement après le tsunami. L'artiste pose son regard sur les paysages, les villages et les êtres qui ont subi ses ravages et l'irradiation de la centrale. Un dispositif composé d'un travelling de 25 mètres et de miroirs verticaux installés à différents intervalles donne à voir le champ et le contrechamp, le paysage de la catastrophe et le monde où les hommes continuent de vivre, le visible et l'invisible.

/ repères

Installations et images en mouvement

▌« La notion d'installation parcourt l'art du XXe siècle : elle en témoigne au fil du temps en y intégrant les acquis que les successives avant-gardes apportèrent à l'évolution de l'art : décloisonnement des disciplines artistiques, assemblage des matériaux hétéroclites et para-artistiques, fuite des lieux institutionnels, participation active du spectateur, éphémérité, indétermination et temporalité.
D'abord liée au ballet, au théâtre ou aux concerts des avant-gardes historiques, elle devient l'environnement-cadre des actions, happenings et performances, intégrant dans des dispositifs de plus en plus sophistiqués les recherches des nouvelles technologies : installations dites vidéo, sonores, multimédias faites in situ ou non, et en rapport ou pas avec la nature.
Aujourd'hui l'installation est le lieu de réflexion sur le "cadre" où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre, interrogeant ainsi les codes qui conditionnent les relations art et spectateur, lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Il lui est laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples qui l'aideront à sa reconstitution. L'installation, croisement de peinture, sculpture, architecture, et audiovisuel, est un art éphémère qui porte en lui la pensée de sa propre destruction ou de sa fin, soit par l'artiste lui-même, soit par les forces naturelles qui entrent en jeu. »
« Installation », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 166-167.

▌« Vidéo-sculpture, vidéo-environnement, installation-vidéo, performance-vidéo… Ces catégories en vigueur désignent, non sans certains flottements, des expérimentations participant de courants artistiques qui emportent les taxinomies existantes, contestent l'étanchéité des domaines et des techniques d'expression. Elles ont d'abord en commun d'investir un espace et d'exhiber l'appareil vidéographique ou du moins certains de ses éléments. L'intérêt porté à la seule image se déplace sur la définition d'espaces nouveaux intégrant une quatrième dimension. Espaces traversés par le temps, temps du direct et temps du différé, où peuvent se jouer les relations les plus complexes entre ici et ailleurs, présent et passé, image et réalité. Ces dispositifs se distinguent par leur mode d'occupation de l'espace, par la manière dont ils impliquent le visiteur, par les actions dans lesquelles ils sont engagés. »
Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, L'Échappée belle / Hachette littérature, 1982, p. 215-216.

▌« Les propositions relevant de l'installation, combinant la projection d'images animées, la scénographie d'un espace et un geste volumétrique qui loge harmonieusement ou affronte l'architecture muséale ont été nombreuses ces vingt dernières années. On ne peut renvoyer indistinctement à un courant ou à une mode, l'ensemble des artistes qui se sont illustrés dans une discipline qu'on ne parvient pas à définir exactement, ni précisément à délimiter. S'agit-il d'un nouveau matériau d'expression ? L'image mouvante a-t-elle le même statut que les variations colorées ou la malléabilité d'une matière ? L'image mouvante est-elle un matériau *nouveau* qui spécifierait une discipline ou une écriture inédite après que le cinéma en ait expérimenté toutes les puissances narratives ? Que font principalement ces artistes dont la technique vidéo est ce qui les fédère en apparence ? Ils projettent désormais, dans la majeure partie des cas, mais pas exclusivement, puisque des moniteurs cathodiques se conjuguent fréquemment avec la projection. Le matériau de ces installations vidéo est-il de l'image ? N'est-ce-pas plutôt du temps qui est offert au regard du spectateur-visiteur, venant confirmer le phénomène cinématographique selon Jean Louis Schefer : "du temps donné comme une perception". Autrement dit, l'expérience d'une certaine durée que des images matérialisent. Matérialisation paradoxale, opérée par un immatériel faisceau lumineux qui transporte désormais des images numériquement engrangées et montées sur un support – un disque – bien éloigné des apparences de la pellicule.
[…] Et dans les années quatre-vingt-dix, les échanges entre le cinéma et les autres arts excédèrent les banals emprunts. De véritables combinaisons scénographiques et techniques ont rapproché et *réfléchi* le dispositif optique et architectural de la projection cinématographique (la salle) et le dispositif optique et mental de la représentation illusionniste (une forme symbolique). Après l'abstraction poussée au plus loin de ses limites minimalistes, le tourment réaliste, excluant le retour nostalgique à la picturalité, a attiré les artistes vers des images qui restituent les apparences du monde visible. L'importance que reprit dans ces années quatre-vingt, Marcel Duchamp, un peu délaissé depuis le Nouveau Réalisme, peut expliquer rétrospectivement que la quatrième dimension, celle du temps, ait alimenté et légitimé les attirances cinégéniques des artistes. »
Dominique Païni, *Le Temps exposé, le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 71-72.

f, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

bibliographie sélective

Études et catalogues d'expositions monographiques

2013
▌ *K. W. Complex*, Natacha Nisic / Park Chan-kyong, Paris, Fondation Hermès, 2013 ; textes de Natacha Nisic et Park chan-kyong.
▌ *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013 ; textes de Beck Jee-sook, Philippe-Alain Michaud, Florent Perrier, entretien de l'artiste avec Marta Gili.

2005
▌ *Natacha Nisic. Effroi*, Paris, musée Zadkine / Paris-Musées, 2005 ; texte d'Annette Becker, préface de Noëlle Chabert, note d'intention de Natacha Nisic.

2003
▌ *Haus / raus-aus. Natacha Nisic*, Bruxelles, La Lettre volée / Paris, Le Plateau – Frac Île-de-France, 2003 ; textes d'Éric Corne et Christophe Marchand-Kiss.

1995
▌ *Natacha Nisic. Pleine campagne*, Auvers-sur-Oise, office municipal de la culture, 1995 ; textes de Christophe Domino et Véronique Pittolo.

Entretiens

2009
▌ « Spectre. Natacha Nisic », in Réra, Nathan (dir.), *De Paris à Drancy ou les Possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge profond, 2009, p. 57-71.

2005
▌ « Natacha Nisic / L'art au risque de la mémoire », entretien avec Catherine Francblin, avec la participation de Philippe Forest, *Entretiens sur l'art*, Fondation d'entreprise Ricard, 20 septembre 2005 (compte rendu en ligne : http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/natacha-nisic/).

2004
▌ *Natacha Nisic*, entretien avec Éric Corne et Maëlle Dault, compte rendu de la rencontre du 3 avril 2003 autour de l'exposition « Haus / raus-aus », Paris, Le Plateau – Frac Île-de-France, 2004.

Articles de presse

2009
▌ Couturier, Élisabeth, « Les hommes au placard, les femmes au musée ! », *Paris Match*, n° 3131, 25 mai-3 juin 2009, p. 30-31.
▌ Farine, Manou, « Femmes. "Elles" envahissent Beaubourg », *L'Œil*, n° 614, juin 2009, p. 36-43.
▌ Krystof, Doris, « Catalogue de gestes », Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, collection des films, 2009 (notice en ligne : http://collection.centrepompidou.fr/mediaNavigart/oeudoc/fra/Ge/Ne/GeNeRATioN-AUTo-150000000059100000309.htm).
▌ Lequeux, Emmanuelle, « Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto », *Le Monde*, 29 mai 2009, p. 20.
▌ Lesauvage, Magali, « La loi du genre. elles@centrepompidou », *Fluctuat*, 8 juin 2009 (en ligne : www.fluctuat. net/6853-elles-centrepompidou).
▌ Rebischung, Jean-François, « Souvenirs d'ouvriers entre mains d'artistes », *Nord Éclair*, 12 juin 2009, p. 17 (en ligne: http://www.nordeclair.fr/Locales/Tourcoing/2009/06/12/souvenirs-d-ouvriers-entre-mains-d-artis.shtml)

2006
▌ Fau, Alexandra, « Les artistes et l'holocauste », *Art absolument*, n° 16, printemps 2006, p. 62-68.

2005
▌ Dhellemmes, Bertram, « "Effroi" de Natacha Nisic, musée Zadkine, Paris », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 361, novembre-décembre 2005, p. 12-13.

/ repères

Orientalisme et chamanisme

▌« Notre pays se dit à l'orient le plus extrême et l'Europe à l'occident le plus extrême. Une personne de l'orient le plus extrême souhaitait rencontrer quelqu'un de l'occident le plus extrême. »
Park Ji-won, « Conversations écrites avec Gokjeong », in *Journal du Jehol (1780)*, trad. du chinois par Lee Sang-ho, Paju, Bori, 2004, p. 365 (en coréen).

▌« Andrea est une figure centrale, entre deux mondes qui se font face : l'Europe occidentale, héritière d'une pensée rationaliste des Lumières, qui n'a de cesse de tenter de consolider le concept de civilisation, socle d'une société aux frontières plus ou moins poreuses avec ce qu'elle a désigné comme barbare depuis la Grèce antique. Et l'Orient, figure lointaine masquée par les tentations de l'orientalisme, une lecture de l'Autre, inaccessible, parfois effrayant, mais séduisant d'exotisme. Le chemin d'Andrea est inédit, il fait se côtoyer notre panthéon classique, son propre héritage catholique ainsi qu'une cosmologie complexe et riche venue de Chine et de Corée. »
Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 112.

▌« Par *orientalisme,* j'entends plusieurs choses qui, à mon avis, dépendent l'une de l'autre. L'acception la plus généralement admise de ce mot est universitaire : cette étiquette est attachée à bon nombre d'institutions d'enseignement supérieur. Est un orientaliste toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général ou dans tel domaine particulier – cela vaut aussi bien pour l'ethnologue que pour le sociologue, l'historien, le philologue –, et sa discipline est appelée orientalisme. […]
À cette première tradition universitaire, […] se rattache une conception plus large de l'orientalisme : style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient"et (le plus souvent) "l'Occident". C'est ainsi que de très nombreux écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens de la politique, des administrateurs d'empire, sont partis de cette distinction fondamentale pour composer des théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de l'Orient, de ses peuples et coutumes, de son esprit, de sa destinée, etc. […]
J'en arrive ainsi au troisième sens de l'orientalisme, qui est défini de manière plus historique et plus matérielle que les deux autres. Prenant comme point de départ, très grossièrement, la fin du XVIII[e] siècle, on peut décrire et analyser l'orientalisme comme l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. La notion de discours définie par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et dans *Surveiller et Punir* m'a servi à caractériser l'orientalisme. Je soutiens que, si l'on n'étudie pas l'orientalisme en tant que discours, on est incapable de comprendre la discipline extrêmement systématique qui a permis à la culture européenne de gérer – et même de produire – l'Orient du point de vue politique, sociologique, militaire, idéologique, scientifique et imaginaire pendant la période qui a suivi le siècle des Lumières. […]
Je m'efforce aussi de montrer que la culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée. […]
J'ai commencé par faire l'hypothèse que l'Orient n'est pas un fait de nature inerte. Il n'est pas simplement là, tout comme l'Occident n'est pas non plus simplement là. Nous devons prendre au sérieux l'importante observation de [Giovanni Battista] Vico : les hommes font leur propre histoire, ce qu'ils peuvent connaître, c'est ce qu'ils ont fait, et l'appliquer aussi à la géographie : en tant qu'entités géographiques et culturelles à la fois – sans parler d'entités historiques –, des lieux, des régions, des secteurs géographiques tels que "l'Orient" et "l'Occident" ont été fabriqués par l'homme. C'est pourquoi, tout autant que l'Occident lui-même, l'Orient est une idée qui a une histoire et une tradition de pensée, une imagerie et un vocabulaire qui lui ont donné réalité et présence en Occident et pour l'Occident. Les deux entités géographiques se soutiennent ainsi et, dans une certaine mesure, se reflètent l'une l'autre. »
Edward W. Said, « L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident », Paris, Éditions du Seuil, 2003 (rééd.), p. 14-17, cité in Sophie Orlando, Catherine Grenier (dirs.), *Décentrements. Art et mondialisation, anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 41-43.

▌« Ainsi, Andrea se trouve au centre d'un mécanisme complexe d'exclusion et d'oppression, d'hybridité et de syncrétisme, qui lie en tout sens l'Occident et l'Orient, le colonialisme et l'orientalisme, le patriarcat et le féminisme, les classes et les peuples. Initiée par Kim Keum-hwa en Corée, Andrea vit et pratique aujourd'hui le chamanisme en Bavière. Elle est une Autre dans les deux sociétés. À travers un processus de réflexion et de projection mutuelles au sein de l'œuvre de Nata-

cha Nisic, ces sociétés, dépeintes chacune sous un angle légèrement différent par l'objectif de l'artiste, se disloquent et se révèlent par la fluctuation des frontières modernes auxquelles elles sont toutes deux solidement arrimées. Possédée par des esprits mystérieux, Andrea apparaît certainement comme excentrique en Allemagne du Sud, mais elle demeure tout aussi étrange et singulière au regard de la culture chamanique coréenne traditionnelle. Car bien que les esprits de l'autre monde n'aient pas de nationalité, ici-bas les médiums spirituels appartiennent à un substrat historique et culturel très solide. Au cours de la colonisation de la Corée, les chamanes, considérées comme les "Autres de l'intérieur", étaient rejetées en tant qu'obstacle à l'édification du pays ; elles subirent une cruelle oppression, au même titre que les praticiens du *feng shui*, les bonzes mendiants et les instigateurs d'émeutes. Dans la période de modernisation qui s'ensuivit, le régime dictatorial institutionnalisa leur tradition à travers la politique des biens culturels intangibles, tandis que leur pratique finit par devenir une sorte de rite religieux de subversion – l'esprit chamanique étant désormais perçu comme un symbole de résistance politique et de rébellion culturelle contre le pouvoir. Dans ce contexte, Andrea, sur l'arrière-plan de l'histoire de la colonisation et de la modernisation de la Corée, incarne à l'extrême l'illusion orientaliste du monde occidental et occupe la fonction, très rare, du double – en d'autres termes, de "l'Autre du monde extérieur" ou de "l'Autre de l'Autre". Son existence restaure la voix intérieure étouffée de l'Autre autant qu'elle ouvre une brèche dans l'économie nationale du chamanisme qui, autrefois, fonctionnait en tant que contrepoids à l'oppression. »

Beck Jee-sook, « *Andrea*, dans ce monde triangulaire », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 92-93.

▌« Au début du XX^{e} siècle, les anthropologues se mirent à prendre en compte les préjugés de leur propre vision des choses, ce qui leur permit d'améliorer la qualité de leurs observations et d'écrire un nombre de rapports détaillés sans précédent sur les chamanes. Ils commencèrent aussi à donner à ces derniers la possibilité de s'exprimer avec leurs propres termes. L'anthropologue danois Knud Rasmussen, par exemple, compila mot à mot les récits de ses informateurs inuits, pour ensuite les publier dans les années vingt. Voici ce qu'un chamane, nommé Igjugâr-juk, dit à Rasmussen : "La véritable sagesse ne peut être trouvée que loin des gens, dans la profonde solitude. On ne la rencontre pas à travers le jeu, mais seulement dans la souffrance. La solitude et la souffrance ouvrent l'esprit humain. C'est donc là que le chamane doit puiser sa sagesse." C'est grâce à ce type de textes qu'il devint possible d'apprendre à connaître ces praticiens de façon empathique. […]

Au milieu du XX^{e} siècle, les anthropologues avaient rédigé des rapports détaillés sur les chamanes venant de régions très éloignées les unes des autres comme l'Australie, l'Arctique et l'Amazonie. Ceux-ci étaient désignés différemment selon les régions, mais tous les noms utilisés exprimaient la même signification que le terme sibérien *shaman*. […] En 1951, Mircea Eliade, historien roumain spécialiste des religions, paracheva une étude monumentale qui devint le point de référence incontournable pour l'étude du chamanisme. Ce livre, intitulé *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, faisait état des correspondances frappantes existant dans les pratiques chamaniques, les visions du monde et les comportements symboliques de centaines de sociétés disséminées sur notre planète. Les travaux d'Eliade démontrèrent que les pratiques et conceptions chamaniques étaient anciennes, profondément humaines et, par conséquent, dignes d'un large intérêt. […]

Parallèlement, les anthropologues mirent au point une méthode d'observation qui allait bouleverser les études académiques sur les chamanes. Appelée "observation participante", cette méthode impliquait de vivre avec les gens et de participer à leurs activités tout en s'efforçant de les observer avec détachement. Cette approche motiva les anthropologues à prendre part aux séances chamaniques pour les comprendre. »

Jeremy Narby, Francis Huxley (dirs.), *Chamanes au fil du temps*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 11-15.

▌« Car l'exotisme ne consiste jamais selon lui [Victor Segalen] à rejeter ses origines, à aspirer à un autre univers culturel que l'on idéalise, mais vise au contraire à maintenir une sorte de distance absolue entre soi-même et l'autre, à savourer d'un point de vue sensuel, comme d'un point de vue intellectuel, cette sorte de va-et-vient indispensable entre sa propre spécificité et la particularité de l'autre. Et si ce mouvement est un moyen d'approcher la connaissance du monde dans sa diversité, il possède encore une dimension esthétique : il est manière de percevoir le beau et d'en jouir, grâce à un recul comparable à celui que l'on opère pour regarder un tableau ; il est aussi procédé de création poétique – puisque c'est au moment où se trouvent confrontés les deux versants irréductibles du divers que jaillit pour Segalen l'image poétique. On voit donc que lorsque Segalen parle de l'exotisme, il se situe bien en marge du courant en vogue à son époque, bien loin des récits de voyages et de la littérature coloniale qu'il considérait comme le fait de "proxénètes de la sensation du divers" »

Gilles Manceron, « Segalen et l'exotisme », in Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 13.

Andrea en conversation, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

▌Escalle, Clotilde, « Effroi. Les traces de la mort », *Tageblatt*, n° 142, 21 juin 2005, p. 17.
▌Francblin, Catherine, « Natacha Nisic. Musée Zadkine », *Art press,* n° 316, octobre 2005, p. 88 (en ligne : http://www.natacha-nisic.eu/commentaire.php?idCom=8&lang=fr).
▌Lequeux, Emmanuelle, « Natacha Nisic. Plongée dans les eaux troubles de la mémoire », *Beaux Arts magazine*, n° 255, septembre 2005, p. 124.

2004
▌Douaire, Pierre-Évariste, « Natacha Nisic », *ParisART,* juin 2004 (en ligne : http://www.paris-art.com/galerie-photo/Natacha%20Nisic/Natacha%20Nisic/4388.html).
▌Lamy, Frank, Lavrador, Judicaël, « Le tour des galeries », *Beaux Arts magazine*, n° 241, juin 2004, p. 42.

2003
▌Lequeux, Emmanuelle, « Natacha Nisic. Aide-mémoire », *Beaux Arts magazine*, n° 228, mai 2003, p. 35.
▌Moulène, Claire, « Natacha Nisic, Haus / raus-aus », *Les Inrockuptibles*, 26 mars 2003, p. 70.
▌Ramade, Bénédicte, « Natacha Nisic, hors de la maison », *L'Œil,* n° 545, mars 2003, p. 99.

2000
▌Kröner, Magdalena, « In der Wollfaden-Metropole », *Die Tageszeitung,* 28 juin 2000, p. 15.

1999
▌Brignone, Patricia, « L'image-geste », *Omnibus*, n° 30, octobre 1999, p. 12.
▌Nisic, Natacha, « Projet d'investissement de la salle de projection du CNP », *Journal du CNP*, n° 6, janvier 1999, p. 11.

1996
▌Jarton, Cyril, « Natacha Nisic, pour la vie », *Beaux Arts magazine*, décembre 1996, n° 151, p. 37.

1995
▌Berelowitch, Irène, « Vidéolettres », *Télérama*, n° 2371, 21 juin 1995, p. 72.

1994
▌Blazevic, Dunja, « Destruction de l'image, image de la destruction », *Art press*, n° 192, juin 1994, p. 46-50.

Ressources en ligne

Site web, vidéos et œuvres sonores de Natacha Nisic

▌Site web : http://www.natacha-nisic.eu/
▌*Les Carriers*, portraits filmés de carriers de Normandoux, près de Poitiers, France, production et édition : Wela pour La Carrière de Normandoux, 2009, 19 min : http://vimeo.com/39255662
▌(*s'entretenir*)², atelier de création radiophonique, production : France Culture, diffusion : 28 novembre 2010, 60 min : http://www.franceculture.fr/emission-atelier-de-creation-radiophonique-s-entretenir-2-2010-11-28.html

Documentaires

▌Weber, Norbert, *Im Lande der Morgenstille* [*Au pays du matin calme*], Allemagne / Corée, documentaire, 1925, 117 min, muet, intertitres allemand : http://www.youtube.com/watch?v=fLLZeiHPqos

approfondir l'exposition

En lien avec les œuvres de Natacha Nisic présentées au Jeu de Paume, la seconde partie de ce dossier propose d'envisager trois axes thématiques :
– « Documenter, monter et agencer » revient en premier lieu sur les politiques et les modalités de la représentation, notamment autour du statut du document dans le domaine de l'art, des pratiques de l'installation et du montage des images ;
– « Gestes, archives et mémoire » s'attache ensuite aux tentatives d'inventaire et de sauvegarde des gestes du quotidien comme des gestes rituels, tout en interrogeant ici les procédures et la temporalité des images ;
– « Mouvements, forces et tensions », enfin, s'intéresse aux passages entre les mouvements des corps et les mouvements des images, dans des démarches artistiques qui abordent la saisie de l'invisible, la représentation des désastres et des catastrophes, mais aussi les catégories de la démesure et du sublime.
Afin d'aborder ces champs de questionnement, de pratique et de réflexion, sont rassemblés ici des extraits de textes d'artistes, d'historiens et de théoriciens, que les enseignants pourront mettre en perspective.
Sont enfin présentées des pistes de travail autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume, ainsi que des ressources en ligne et des orientations bibliographiques thématiques.

Documenter, monter et agencer

▌« Catherine Francblin : Natacha, en dehors du fait que vous êtes artiste vous travaillez également pour la télévision, vous faites des émissions de type documentaire, sur la géopolitique. Est-ce que vous faites une différence entres les photos documentaires et l'œuvre d'art ? Comment associez-vous les deux ?
Natacha Nisic : Au niveau du temps, c'est une relation conflictuelle qui vient de l'extérieur. Dans les univers tels que la télévision, la place qui est laissée au doute est faible, doute qui se traduit dans les images qu'on produit. Cette indécision même est difficile à montrer dans des lieux où justement les choses doivent être démonstratives. Le documentaire n'est justement pas le lieu de la preuve, de la démonstration. Le monde de l'art est le lieu de l'interrogation sur le statut des images. »
▌« Natacha Nisic / L'art au risque de la mémoire », entretien avec Catherine Francblin, avec la participation de Philippe Forest, *Entretiens sur l'art*, Fondation d'entreprise Ricard, 20 septembre 2005 (compte rendu en ligne : http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/natacha-nisic/).

Politiques de représentation

« Si, comme le dit le personnage d'Anna Karina à la fin de *La Chinoise* de Godard, "la fiction c'est ce qui ramène toujours vers le réel", l'art contemporain est à son tour depuis quelques années la scène d'un "retour du réel", sous la forme d'un goût pour l'archive, pour le document, pour le regard documentaire. De nombreuses expositions ou manifestations ont témoigné récemment de l'importance de la place du document dans les œuvres d'art, ainsi que de l'espace filmique. Les Documenta X et XI, les deux dernières Biennales de Venise, Manifesta 5, l'ensemble du programme mené par Catherine David autour de la notion de "Représentations arabes contemporaines", ont mis en exergue ce retour du réel en présentant un très grand nombre "d'œuvres documentaires", manifestant l'assomption d'un art véritablement politique, questionnant le politique et la politique de la Représentation. Cette assomption de l'écriture documentaire accompagne une crise des récits narratifs et de la forme-récit traditionnelle, comme le suggéraient déjà en 1979 Serge Daney et Serge Toubiana dans un entretien avec le cinéaste suisse Richard Dindo : "Donc là, le documentaire vient au moment où la fiction est blessée, où elle est arrêtée dans le temps". Les deux critiques définissent donc essentiellement le documentaire comme un art du temps, dans le temps, ainsi qu'une forme de récit dynamique, en mouvement.
Entre fiction et documentaire, bien des œuvres en effet interrogent d'une manière critique les différentes versions d'une réalité ni univoque ni transparente, ainsi que des régimes diversifiés de vérité. Par ailleurs, les œuvres "documentaires" comme forme et comme rapport social, questionnent la place du spectateur, en instaurant des modes de lecture véritablement dialogiques. À Richard Dindo, qualifié de "dernier arpenteur", Serge Daney et Serge Toubiana proposent également une autre définition du documentaire, comme un mode d'attention du spectateur à la qualité des rapports qui s'instaurent entre le cinéaste et ses sujets, bien plus qu'à la mesure du rapport instauré entre une réalité et sa restitution ; "Et tu n'as pas le sentiment que le public qui voit le film, on lui demande au lieu d'être spectateur, d'être le témoin d'une certaine qualité de rapport entre toi et tes objets-sujets ?" L'une des fonctions opératoires du documentaire serait de "scénariser" la propre mobilité du spectateur. Changer de repères, déplacer son point de vue, viser une transformation, un devenir, définissent "l'effet-documentaire". C'est ainsi qu'André S. Labarthe fait remarquer à propos du documentaire que : "Le cinéma documentaire, dans sa diversité, est peut-être plus inventif que la fiction, qui est codée. Il me semble que la fiction repasse toujours par les mêmes points par rapport au spectateur. Alors que chaque film documentaire, en principe, est tenu de repartir à zéro." »
Pascale Cassagnau, *Future amnésia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, isthme éditions, 2007, p. 171-172.

▌« La révolution esthétique bouleverse les choses : le témoignage et la fiction relèvent d'un même régime de sens. D'un côté l'"empirique" porte les marques du vrai sous forme de traces et d'empreintes. "Ce qui s'est passé" relève donc directement d'un régime de vérité, d'un régime de monstration de sa propre nécessité. De l'autre "ce qui pourrait se passer" n'a plus la forme autonome et linéaire de l'agencement d'action. L'"histoire" poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes. Cette articulation est passée de la littérature au nouvel art du récit, le cinéma. Celui-ci porte à sa plus haute puissance la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signifiance et les valeurs de vérité. Et le cinéma documentaire, le cinéma voué au "réel" est, en ce sens, capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. Le *Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, objet de l'article auquel vous vous référez, fictionne l'histoire de la Russie du temps des tsars au temps de l'après-communisme à travers le destin d'un cinéaste, Alexandre Medvedkine. Il n'en fait pas un personnage fictionnel, il ne raconte pas d'histoires inventées sur l'URSS. Il joue sur la combinaison de différents types de traces (interviews, visages significatifs, documents d'archives, extraits de films documentaires et fictionnels, etc.) pour proposer des possibilités de penser cette histoire. Le réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours – positif ou négatif – selon lequel tout serait "récit", avec des alternances de "grands" et de "petits" récits. La notion de "récit" nous

Catalogue de gestes (extraits), 1995-…
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris (Don de l'artiste)

enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. En revanche il est clair qu'un modèle de fabrication des histoires est lié à une certaine idée de l'histoire comme destin commun, avec une idée de ceux qui "font l'histoire", et que cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n'importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de "faire" l'histoire. Il ne s'agit donc pas de dire que "l'Histoire" n'est faite que des histoires que nous nous racontons, mais simplement que la "raison des histoires" et les capacités d'agir comme agents historiques vont ensemble. La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire. »
Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 60.

Expositions et installations

▌« Marti Gili : Quelle mise en scène envisages-tu pour *Andrea en conversation*, nouvelle version d'*Andrea* à neuf écrans, conçue spécifiquement pour l'exposition du Jeu de Paume ?
Natacha Nisic : Deux dispositifs de perception et de narration vont dialoguer : le film et l'installation. L'installation stipule, par sa mise en forme, une déambulation, un espace élargi aux corps en mouvement. Dans ce dispositif, les images, les sons, les paroles d'Andrea sont inclus dans un ensemble physique et mental ouvert. Le visiteur de l'exposition est un spectateur parfois inattentif, il crée un montage singulier, intérieur, des signes et images mis à sa disposition. L'espace de l'exposition fait la part belle à l'éclatement du récit, à la perte d'un sens univoque, linéaire, au profit d'une construction non autoritaire, parcellaire, du récit. L'installation propose une indiscipline du regard. Le film quant à lui garde une structure hétérogène, et la linéarité du récit est fragmentée par les différentes sources d'images, correspondances visuelles et sonores, passages complexes des temporalités. »
Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 113-114.

▌« Le "cinéma d'exposition" désigne toutes ces démarches d'artistes-cinéastes qui soit utilisent directement le matériau film dans leur œuvre, soit inventent des formes de présentation qui font penser ou s'inspirent d'effets ou de formes cinématographiques, tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film en salle : on (ré)invente l'écran multiple (dédoublé, triplé, en ligne, en angle, en parallèle, en recto verso, etc.), on projette dans la lumière, on projette sur des objets qui ne sont pas de simples surfaces planes, on met le film en boucle tournant à l'infini, on essaye de régler les problèmes sonores corrélatifs (casques, cloches, etc.), on expérimente de nouvelles postures spectatorielles (debout, assis, couché, mobile), on joue avec la durée de la projection (brève, très brève, très longue, infinie). Etc. Etc. Ainsi avec Douglas Gordon, pour prendre le plus célèbre d'entre eux, lorsqu'il s'empare, dans son œuvre-phare, du *Psycho* d'Alfred Hitchcock pour en faire une version d'installation où le film est projeté intégralement sur un grand écran au milieu d'une salle du musée, intégralement mais pas dans son intégrité puisqu'il passe dans un ralenti extrême de l'image, qui fait que d'une part la projection

e, 2009
Collection Fonds régional d'art contemporain Bretagne

du film s'étend sur une durée totale de vingt-quatre heures (au lieu des quatre-vingt-dix minutes habituelles) et que d'autre part cette décomposition par la lenteur métamorphose complètement l'aspect visuel des images du film, où l'on découvre des détails infimes que l'on n'avait jamais vus, en tout cas jamais vus *ainsi,* dans ce film que l'on croyait pourtant connaître par cœur. Ou encore, avec Pierre Huyghe ou Pierre Bismuth, lorsqu'ils travaillent, chacun à sa manière, sur les problèmes de "transcription visuelle" de la bande sonore de certains films, ou sur des problématiques spécifiques comme les versions multiples, le doublage, le remake. Ou avec Doug Aitken ou Eija-Liisa Ahtila (et tant d'autres), lorsqu'ils inventent des dispositifs *narratifs* de projection sur plusieurs écrans simultanés distribués dans l'espace. Ou encore avec Pipilotti Rist qui construit des environnements sophistiqués d'objets, de décors, des scènes d'intérieur (appartements) ou d'extérieurs (paysages), le tout incluant des moments ou des lieux particuliers de projections multiples. Etc. »
Philippe Dubois, *La Question vidéo*, Liège, Yellow Now, 2011, p. 271.

▌« Régis Durand : Tout cela concerne la stratégie narrative, qui vous intéresse en tant que théoricienne du récit cinématographique. Souvent, dans vos films, le récit est éclaté, ses ruptures matérialisées par l'utilisation de plusieurs écrans simultanés et par l'obligation où est le spectateur de reconstituer l'histoire. […]
Eija-Liisa Ahtila : J'écris d'abord un scénario. Il comporte deux points importants : la composition finale et l'écriture d'un dialogue ou d'un monologue. La composition donne sa forme à l'histoire, elle situe les parties les unes par rapport aux autres et indique leur durée. Le dialogue tire partie des mots : ils expriment ce que les images ne peuvent pas montrer. Le scénario achevé, je répartis les images sur les différents écrans, du moins ce qui peut être prévu. La période de tournage est généralement très mouvementée et trop courte, de sorte que, souvent, les écrans qui ne comportent pas d'acteurs ou d'action importante en pâtissent. Durant le montage, comme à toutes les étapes de la production, je me fie aux vieilles règles de la narration cinématographique. Mais les règles ne sont qu'un point de départ. Dans le montage, par exemple, elles ne s'appliquent que lorsqu'une coupure intervient entre les images d'un même écran, mais pas entre les différents écrans. Cela a été une gageure et la cause d'erreurs, mais je commence à savoir m'y prendre.
Where Is Where ? est, à bien des égards, différente de mes précédentes installations parce qu'elle comprend quatre écrans en vis-à-vis. Je me suis rendue compte que je devais tout dessiner, sinon il m'aurait été impossible d'imaginer et de me rappeler l'action. J'ai calculé que pour quarante scènes, à raison de dix dessins par scène sur quatre écrans, il faudrait que je dessine 1600 petites images. Il est alors apparu que je devais tourner les images différemment pour la version cinématographique et pour l'installation. C'est pourquoi l'installation joue avec l'espace entre les écrans, le spectateur se trouvant au milieu. Cet espace entre les écrans s'ajoute à l'espace filmique projeté. »
Régis Durand, « Eija-Liisa Ahtila, les mots, la mort, l'espace, le temps », *Art press*, n° 342, février 2008, p. 30.

▌« Le privilège de l'installation vidéo est d'impliquer globalement le visiteur en sollicitant tous ses sens.
Le corps n'y est jamais confronté au seul dispositif électronique mais aussi à un espace déterminé.
L'installation peut nier l'architecture du lieu d'exposition et abolir tout repère en plongeant la salle dans l'obscurité.
Elle peut exploiter aussi ce lieu tel qu'il est avec ses pièces séparées, la transparence des vitres ouvrant sur l'extérieur, ses couloirs, escaliers, entrées, ses vastes salles ou ses recoins…
À travers ces gauchissements et ces hybridations multiples de dispositifs se joue ainsi la position fragile d'un sujet qui ne peut se constituer qu'en saisissant les principes mêmes de sa constitution. C'est en même temps le procès de la perception qui est activé, analysé, selon

des modalités de vision chaque fois différentes où le corps entier est engagé avec le regard, où se manifestent de la même manière l'instabilité et la relativité du voir. Divers dispositifs "pervers" rendent ainsi la perception de l'image difficile, du moins inhabituelle, produisant une véritable propédeutique du regard qui vise à "défaire les sensations" comme le proposait Paul Valéry. »
Anne-Marie Duguet, « Dispositifs », in *Jouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 36-40.

▮ « Tout en restant à leur façon conceptuelles, par le soin avec lequel elles multiplient et varient leurs dispositifs, ces installations héritent du cinéma sa double vocation première de raconter et de documenter, et d'être ainsi lié aux affaires dites réelles du monde. D'autre part, elles retravaillent plus ou moins des figures dont les films ont fait leurs formes d'expression. Doublant ainsi le cinéma, et s'en différenciant, elles le font du même coup entrer dans une histoire qui l'excède. Histoire des installations, qui se scelle avec l'invention de la chambre obscure et de la projection et se déploie, de fantasmagorie en diorama, à travers maints dispositifs au cours du XIX^e^ siècle. Si bien que le cinéma peut être vu, rétrospectivement et sans doute trop simplement, comme une installation qui aurait réussi – dispositif captant à lui seul pour un demi-siècle l'énergie propre à l'image animée, jusqu'à la concurrence ouverte par cette projection sans projection qu'a longtemps été la télévision.
Les installations qui se pressent aujourd'hui, dans le droit fil de l'art vidéo et de l'histoire un peu oubliée des installations-films qui recommencent elles-mêmes à s'affirmer, ces installations et les forces qui les animent peuvent sembler l'effet d'un soi-disant état de crise interne au cinéma comme des difficultés propres de l'art contemporain, dont elles sont sans doute la part la plus vivante. Mais s'il est difficile d'assimiler trop simplement ces œuvres à la tradition des arts plastiques dont elles font éclater le cadre, il ne l'est pas moins de les tenir pour du cinéma, de croire y voir un supplément de cinéma – tant il vaut mieux continuer, autant et tant que cela restera possible, de ressaisir le cinéma par la singularité historique et formelle de son dispositif. La force étrange de ces œuvres est ainsi d'ouvrir de plus en plus nettement l'éventail indéfinissable d'*un autre cinéma*, au gré duquel se précisent et s'amplifient les conditions d'une *esthétique de la confusion*. Il vaut mieux essayer de décrire ses nuances que de croire pouvoir lui échapper. […]
Bien que beaucoup d'autres espaces se prêtent à l'installation, la chambre close et sombre peut sembler devenir le lieu où se joue surtout l'expérience, puisqu'elle mime plus que d'autres le recommencement du cinéma, à travers les détours et les travestissements qu'on a vus. En s'y montrant sensible, Dominique Païni a suggéré qu'un tel dispositif, varié et répété, toucherait moins celui du cinéma que le rêve romantique, autrefois formulé avec splendeur par Caspar David Friedrich, d'exposer chacun de ses tableaux seul dans une boîte noire, avec sa lumière appropriée, et même une musique. […]
La chambre abrite aussi, on l'a vu, des projections-environnements au gré desquelles l'image pénètre autrement, par des simultanéités dont la "polyvision" excède la frontalité d'un ou de différents écrans, tout en continuant à mettre en jeu des drames et des lieux scénarisés. »
Raymond Bellour, « D'un autre cinéma », in *La Querelle des dispositifs, Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L / Trafic, 2012, p. 154 et 166.

▮ « … Pour accroître l'effet que ces tableaux pourraient faire à l'heure opportune, au cas où ils plairaient, je souhaiterais qu'on ne les vît qu'avec un accompagnement musical. […] Je veux dire en termes plus clairs : lorsque le spectateur serait introduit dans la pièce obscure et même sombre, une musique pourrait s'élever, comme dans le lointain, qui s'accorderait au tableau n° 1, et celui-ci une fois contemplé on pourrait rapidement passer au tableau n° 2 puis aux tableaux n° 3 et 4. […]. Je veux dire que l'on passerait des sons lugubres de l'accompagnement du premier tableau à la musique profane du n° 2, de là à la musique sacrée du n° 3, puis à la musique céleste du n° 4. […]
Il serait sans doute nécessaire avant de montrer les tableaux de faire un ou deux essais pour que la musique et la peinture s'accordent exactement et que l'une soutienne l'autre, et que l'on évite soigneusement à l'auditeur-spectateur que les musiciens éloignés soient avertis sur-le-champ et avec précision par un signe quelconque du changement des tableaux, sans pourtant que le spectateur en remarque rien. »
Lettre de Caspar David Friedrich à W. A. Sukowski, Dresde, 12 décembre 1835, citée in Jean-Christophe Bailly, *La Légende dispersée, Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 283.

Images et montages

▮ « Sur l'image de gauche, en noir et blanc, on voit un homme qui introduit de petites pièces métalliques dans une presse. Seules les mains sont d'abord visibles, au ralenti, puis un second plan inclut aussi le visage de l'ouvrier, où se lit un effort d'attention que ne justifie pas une activité aussi uniforme.
Sur l'image de droite, on voit un missile rouge survolant un terrain boisé; la vue est prise en plongée, à une distance variable, depuis un avion. Au bruit de l'engin, qui pourrait aussi bien venir de l'usine où fonctionne la presse, se mêle une musique synthétique de supermarché. Une vidéo de promotion pour le missile Atlas. Ces deux séquences proviennent de mon travail *Auge/Maschine* (*Œil/Machine*), un film sur double écran. Une projection de ce type met en jeu la succession ainsi que la simultanéité, chaque image renvoie à celle d'après ainsi qu'à celle d'à côté. Pointe vers ce qui a eu lieu avant et vers ce qui a lieu en même temps. Imaginons trois doubles liaisons sautant entre les six atomes de carbone d'un noyau benzénique : c'est une relation ambivalente de ce type que je perçois entre tel élément apparaissant à un moment donné sur l'une des pistes et tel autre qui lui succède ou le côtoie. […]
Quand on me proposa en 1995 de participer à une exposition avec une réalisation partant sur mon propre

travail, j'y vis l'occasion d'utiliser à nouveau une double projection (*Schnittstelle/Section*, Allemagne / France, 25 min, 1995). Je partais de l'idée que, dans le montage d'un film, on ne voit qu'une seule image, tandis qu'on en voit toujours deux dans un montage vidéo l'image déjà montée et la prochaine image à choisir. Quand Godard en 1975 avait sorti *Numéro deux*, un film en 35 mm montrant (la plupart du temps) deux écrans vidéo, j'avais eu la conviction qu'il était question ici de la nouvelle expérience faite à la table de montage vidéo, de la comparaison de deux images. Qu'est-ce qui est commun à ces deux images ? Qu'est-ce qu'une image peut avoir de commun avec une autre image ?
Auparavant, à partir de 1965, j'avais déjà vu des projections doubles et multiples, il s'agissait alors d'*expanded cinema*, d'une volonté de critiquer la norme cinématographique en soumettant la projection à des contraintes radicales. Andy Warhol juxtaposait ou superposait deux fois la même image, et produisait ainsi un effet saisissant : le pluriel le plus simple suffisait à évoquer un vertigineux infini. Cela m'avait frappé dans ses œuvres graphiques – montrant par exemple deux images d'un accident de la circulation – plus encore que dans ses films sur double écran. »
Harun Farocki, « Influences transversales », *Trafic*, n° 43, Paris, automne 2002, p. 19-22.

« "Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. […] C'est le fondement du cinéma". Godard […] ne voit et ne construit l'image que plurielle, c'est-à-dire prise dans ses effets de montage. C'est la grandeur du cinéma – mais aussi de la peinture dont, à l'exemple d'Eisenstein, il reconnaît qu'elle est une grande "monteuse" – que d'avoir fait fleurir cette essentielle pluralité dans le temps déroulé du mouvement. Rappelons-nous, à titre d'exemple, sa façon de reconnaître le génie d'Alfred Hitchcock :
"[Hitchcock] a restitué […] toute sa puissance à l'image et aux enchaînements d'images. […] Hitchcock faisait partie d'une génération qui avait connu le muet. Chez Hitchcock, l'histoire vient vraiment du film, elle se développe en même temps que le film, comme le motif se développe chez le peintre. […] Il a découvert le montage. L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu, et ce continent c'est le montage. […] Lorsque Eisenstein dans ses écrits parle du Greco, il ne dit jamais 'ce peintre', mais 'ce monteur'…"
[…] Godard n'est pas le seul à défendre ce genre de positions. Un cinéaste aussi différent que Robert Bresson énonce des idées assez proches lorsqu'il réfute la "valeur absolue d'une image" ; lorsqu'il insiste pour dire qu'"il n'y a pas tout" dans ce domaine ; lorsqu'il impose à la représentation une manière de "fragmentation [qui rend les parties] indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance" ; lorsqu'il invoque, avec la "toute-puissance des rythmes", cet art du montage grâce auquel "une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs" ; lorsqu'il cherche, au fond, tout "ce qui se passe dans les jointures" et observe le fait étrange "que ce soit l'union interne des images qui les charge d'émotion" ; lorsqu'il se fait un principe de "rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être" ; tout cela de façon à "démonter et remonter jusqu'à l'intensité", tant il est vrai que les images "se fortifient en se transplantant".
Dans *Cinéma cinéma*, Godard nommait table critique à la fois sa table de travail – jonchée de livres ouverts, de notes écrites, de photographies – et sa table de montage : n'était-ce pas une façon d'affirmer que le cinéma montre l'histoire, même celle qu'il ne voit pas, dans la mesure où il sait la monter ? N'est-ce pas la connaissance historique du rôle joué par l'auteur de *Vertigo* dans le film de Bernstein qui, par exemple, permet à Godard de rapprocher un plan de Nuremberg et un plan de Hitchcock ? »
Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 169-175.

« Sur la planche liminaire de son atlas d'images, Warburg a rassemblé une carte du ciel, une carte de l'Occident et, légèrement séparé des deux premières images par une bande noire, l'arbre généalogique des Tornabuoni, une des grandes familles de la colonie florentine de Flandre. Les trois images représentent le mouvement circulaire des astres, la translation des mobiles dans l'univers sublunaire et le processus de la génération et de la corruption, composant un étrange diagramme de l'organisation du cosmos. Sur les planches de *Mnémosyne*, qu'il nommait "une histoire de fantômes pour les grandes personnes", Warburg rassemble tous les thèmes de ses recherches antérieures et organise leur confrontation plastique dans un réseau complexe d'anachronismes et d'analogies qu'il ne cesse de modifier, comme il le faisait pour l'ordre des livres dans la bibliothèque. On peut reconstituer, à partir de son apparition récurrente et protéiforme sur les planches de l'atlas, la circulation d'un motif à travers l'ensemble de l'œuvre de Warburg comme à travers l'histoire de la culture : la nymphe porteuse de corbeille réapparaît ainsi dans *Mnémosyne* sous les traits de Fortuna, de l'Heure de l'automne, et sous ceux d'un jeune modèle posant sur une publicité pour les paquebots de la ligne Hambourg-Amérique.
Les panneaux couverts de toile noire sur lesquels Warburg montait ses ensembles d'images n'étaient pas faits pour être exposés comme tels, mais pour être photographiés afin de former une nouvelle entité complexe. Ils ne doivent donc pas seulement être appréhendés, dans leur contenu, comme une collection de ces *Pathosformeln*, ces formules pathétiques que Warburg n'avait cessé de scruter dans les œuvres des artistes de la Renaissance, depuis la fin des années 1880, de manière toujours plus aphoristique. Il faut aussi les regarder dans leur configuration matérielle, être attentif aux espaces ménagés entre les images, à leurs variations et à leurs répétitions, à la manière dont les reproductions sont concentrées en certains points des planches, à tous les phénomènes d'inscription qui avaient fini par l'emporter, dans la recherche de Warburg,

f, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

sur la description des formes et sur leur analyse : avec *Mnémosyne,* Warburg fonde "une iconologie des intervalles" (*Eine Ikonologie des Zwischen-raumes*) qui ne porte plus sur des objets, mais sur des tensions, analogies contrastes ou contradictions.
Même si rien, dans *Mnémosyne,* ne relève de la technique du film, il s'agit pourtant bien d'un dispositif cinématographique : les fonds noirs des supports où s'organise le jeu de glissement et de déplacement des images occupent la même fonction que l'espace décrit par Dickson dans ses premiers films tournés au fond de la Black Maria : une fonction isolante qui concentre la représentation sur le moment de la comparution. Dans la construction de Warburg, le moment de la projection où se déploient les phénomènes d'enchaînements, de fusions et de contradictions entre les images n'a pas disparu ; il a simplement perdu sa dimension diachronique et demande une intervention active du spectateur : face à la déconstruction tabulaire des planches, celui-ci doit recréer des trajectoires de sens, des faisceaux d'intensité, en s'appuyant sur l'espacement des photographies et sur la différence dans la taille des tirages qui correspondent à des variations d'accent. »
Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 237-239.

« Par le travail du montage, des surimpressions, des mouvements de caméra ou de la profondeur de champ, le cinéma illusionniste peut évoquer l'illusion d'une tridimensionnalité. Sans texture ni matérialité. Mais la description du monde que permet le film est d'abord une description du film à travers les apparences du monde : l'ornemental désignera ce renversement qui émancipe le cinéma du photographique pour le constituer en système fermé et autosuffisant, c'est-à-dire en surface non réfléchissante et sans profondeur.
Avançons l'hypothèse que le film donne à voir dans la diachronie ce que l'organisation des tapis représente dans la synchronie : à la faveur de ce transfert de la simultanéité à la succession, cadres et compositions de figures apparaissent comme autant de dispositifs de mise en mouvement des surfaces produits par des effets de répétitions, de dispersions, d'intrications, de contrastes ou d'inversions – tous effets qui conditionnent l'intelligibilité du passage des images. Par-delà l'ouverture au monde que lui donne le pouvoir réfléchissant de la photoimpression, le film apparaît comme un kaléidoscope qui redistribue les facettes du visible en un jeu de correspondances sans extériorité : envisagé dans ses agencements, il met en question l'adhésion tacite ou spontanée du regard aux lois du réalisme photographique. La décomposition prismatique de l'objet par le cadrage, le montage, les surimpressions, les mouvements de caméra – toutes les propriétés du film dont la combinaison forme *in fine* un système ornemental – fait ressurgir la surface de l'oubli où l'image réfléchissante l'avait plongée. Cadres omnidirectionnels émancipés des lois de la gravité, vecteurs géométrisés des travellings et des panoramiques, entrelacs de figures se répétant le long du ruban filmique : les constituants formels du plan et les motifs qui le peuplent se combinent et se succèdent, à la faveur du défilement, en une suite de résolutions sans stases pour faire retour au caractère non-subjectif, instable, et non-fixé de l'image : comme le tapis, le film est une surface qui se dérobe. »
Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants*, Rome, Drago, 2012, p. 23.

Gestes, archives et mémoire

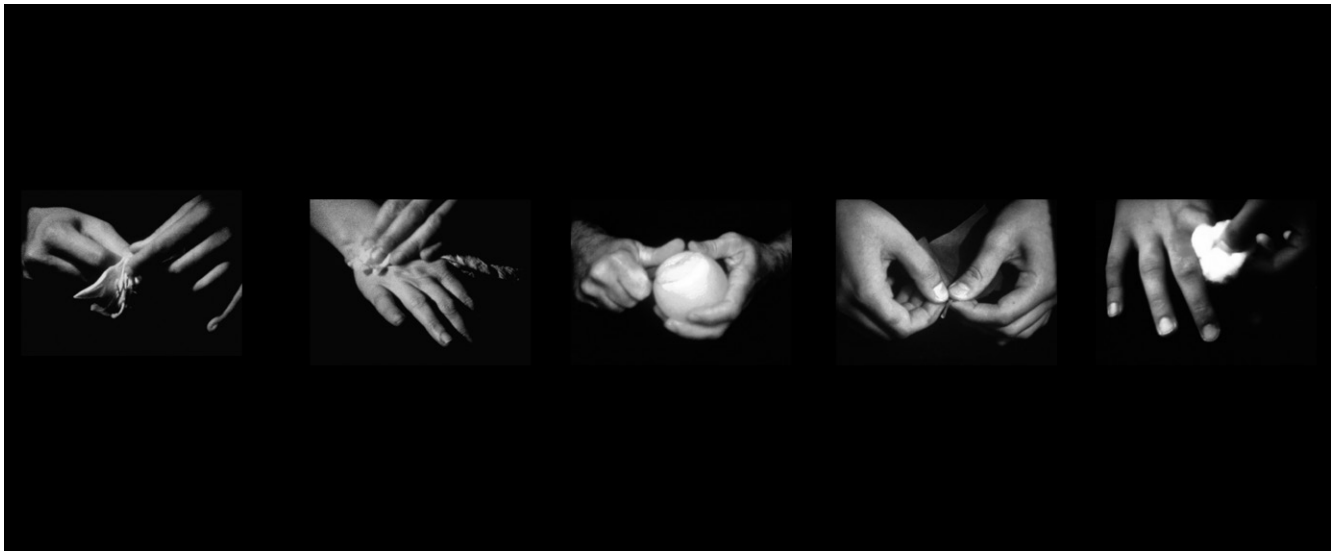
▌« Lorsque j'ai commencé le *Catalogue de gestes* en 1995, j'avais en tête les visions à tentation exhaustive de registres nosographiques ou les photographies des planches d'Eadweard Muybridge, mais aussi l'*Atlas* de Gerhard Richter : un mélange d'admiration et de recul à l'idée même du projet d'exhaustivité des formes, de complétude des savoirs. Le *Catalogue de gestes* devait ainsi contenir en sa conception même un principe contradictoire : la promesse d'une sorte d'exhaustivité, comme dans "cataloguer", "faire l'inventaire", et son impossibilité même en décidant d'en faire une œuvre ouverte, potentiellement incomplète. La forme conceptuelle de cette œuvre constitue comme un paradigme de ce que je conçois comme activité artistique : un *double bind* entre la volonté de figer, de marquer dans un temps précis, et cette impossibilité même car fugitive, éphémère, simple et vaine. […] Dans le cas de mes œuvres plus récentes, qui mettent en jeu la représentation de mondes religieux, l'ensemble de ces questionnements prend une valeur supplémentaire. »
Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 107.

▌« Comment retranscrire les questions du temps, de l'image ? À partir du moment où on filme, on est dans la mémoire. C'est une grande frustration que j'ai eue en approchant le cinéma dans un rapport de 24 images seconde : les images se suivent de façon inéluctable, c'est comme un emprisonnement du regard. Dans *3 x 36 aide-mémoire*, j'ai photographié avec une pellicule de 36 poses 3 fois sur le même film puis refilmé de manière très lente. Ces photographies sont mises bout à bout… C'est trouver des trous à l'intérieur du temps de l'image pour aboutir à une autre forme de perception qui lutte avec le temps de l'image. Je ne peux pas saisir quelque chose qui arrive trop vite. »
Natacha Nisic, entretien avec Éric Corne et Maëlle Dault, compte rendu de la rencontre du 3 avril 2003 autour de l'exposition « Haus / raus-aus », Paris, Le Plateau – Frac Île-de-France, 2004 (en ligne: http://www.natacha-nisic.eu/commentaire.php?idCom=13&lang=fr)

Inventaires et sauvegarde

▌« En 1995, Natacha Nisic commence à travailler à l'élaboration d'un *Catalogue de gestes* qui ne cessera de s'enrichir au fil des années, un catalogue ouvert, constitué d'une série de films tournés en super-8, de la durée d'un chargeur (entre une et deux minutes et demie), cadrant invariablement en plan serré et en légère plongée des mains accomplissant une action simple, réelle ou imaginaire – éplucher, couper, frotter, nettoyer… –, manipulant un objet – une fleur, un fruit, une paire de ciseaux, un couteau… –, ou simplement se frottant l'une l'autre pour esquisser dans l'espace du plan un motif sans commencement ni fin, retourné sur lui-même et sans finalité. Jamais de recadrage sur les visages : si les mains, pour la plupart des mains de femmes, sont marquées par le temps et révèlent quelque chose de leur histoire – ridées, tavelées ou tachées, parfois ornées d'une alliance ou d'une bague –, elles ne sont jamais rapportées à un corps et accomplissent par elles-mêmes une fonction détachée de tout sujet. D'abord projetés en pellicule, les films, désormais numérisés et diffusés sur des écrans plats, défilent en boucle, installés dans les espaces d'exposition en nombre variable, selon des compositions ouvertes et indéfiniment permutables.
Le *Catalogue de gestes* qui, dans l'œuvre de Natacha Nisic, prendra un caractère toujours plus ouvertement inaugural, éveille le souvenir d'autres films consacrés au mouvement des mains. En 1934, Ralph Steiner et Willard Van Dyke, membres du groupe de documentaristes radicaux de la Film and Photo League, réalisaient *Hands*, un film silencieux produit par la Works Progress Administration (WPA) et montrant des mains de chômeurs, d'artisans et d'employés d'usine, désœuvrées ou au travail. Les deux documentaristes entendaient décrire sur un mode expérimental, eux aussi sans jamais filmer les visages mais en utilisant des effets de montage, des cadrages et des éclairages hyper-expressifs, les gestes des travailleurs pour en révéler la beauté. Le *Catalogue de gestes* de Natacha Nisic présente la même préoccupation sociale et culturelle que *Hands* de Steiner et Van Dyke mais, pas plus qu'il ne constitue un simple répertoire de formes, il ne peut se réduire à un projet conservatoire ou archivistique. Il ne s'agit pas seulement de conjurer l'oubli en lui opposant la pérennité des images, de conserver, au moyen de la photo-impression, la trace de gestes fugitifs et désormais sans effectivité, que l'histoire efface irrémédiablement, mais bien de représenter, en tant que tel, le travail du temps : les mains anonymes répétant en boucle, inlassablement, la même opération, dessinent dans l'espace des tresses de durée, à la manière de celles des Parques déroulant et tranchant le fil des destins. […]
Le film, dans sa dimension performative, fonctionne à la fois comme description et comme symptôme : il protège le geste d'une disparition dont simultanément il entérine l'accomplissement, il noue le fil et en même temps le coupe. »
Philippe-Alain Michaud, « Monde de rosée », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 82-83.

▌« Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable. C'est au cours de cette période que la bourgeoisie, qui était encore, quelques dizaines d'années auparavant, solidement assurée de la possession de ses symboles, succombe à l'intériorité et se livre à la psychologie. Dans la culture européenne, Nietzsche incarne le point



Catalogue de gestes (extraits), 1995-…
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris (Don de l'artiste)

où cette tension entre deux pôles, l'un d'effacement et de perte du geste, l'autre de transfiguration du geste en une fatalité, touche à son comble. Car l'éternel retour ne se laisse penser que comme un geste, dans lequel puissance et acte, naturel et manière, contingence et nécessité deviennent indiscernables (en dernière analyse, donc, uniquement comme théâtre). *Ainsi parlait Zarathoustra* est le ballet d'une humanité qui a perdu ses gestes. Et lorsque l'époque s'en aperçut, alors (trop tard !) commença la tentative précipitée de récupérer *in extremis* les gestes perdus. La danse d'Isadora Duncan et de Diaghilev, le roman proustien, la grande poésie du *Jugendstil* de Pascoli à Rilke – enfin, de la façon la plus exemplaire, le cinéma muet – tracent le cercle magique au sein duquel l'humanité chercha pour la dernière fois à évoquer ce qui achevait de lui échapper à jamais.
À la même époque, Aby Warburg inaugure un type de recherches que seule la myopie psychologisante d'une certaine histoire de l'art a pu définir comme "science de l'image", alors qu'elles avaient en fait pour centre le geste en tant que cristal de mémoire historique, le raidissement qui le fige en destin, et l'effort inlassable des artistes et des philosophes (confinant selon Warburg à la démence) pour l'en délivrer au moyen d'une polarisation dynamique. Comme ces recherches étaient menées dans le domaine des images, l'on a cru que celle-ci en constituait également l'objet. En fait, Warburg a transformé l'image (dont Jung fera encore le modèle de la sphère métahistorique des archétypes) en un élément résolument historique et dynamique. À cet égard, *Mnémosyne*, l'atlas aux mille photographies qu'il devait laisser inachevé, loin de n'être qu'un immobile répertoire d'images, offre une représentation à mouvement virtuel des gestes de l'humanité occidentale, de la Grèce classique jusqu'au fascisme (c'est-à-dire quelque chose qui s'apparente davantage à De Jorio qu'à Panofsky) ; à l'intérieur de chaque section, chacune des images est envisagée moins comme réalité autonome que comme photogramme (du moins au sens où Benjamin eut une fois à comparer l'image dialectique à ces petits carnets, précurseurs du cinématographe, dont on fait défiler rapidement les pages pour produire l'impression du mouvement). »
Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 33.

▌« Lors de son séjour à la Smithsonian Institution, Warburg a pu reconnaître, dans ses conversations avec les ethnologues et au fil de ses lectures de l'*Annual Report of the Bureau of Ethnology*, des phénomènes qui allaient servir de révélateurs à ceux qu'il observait dans sa propre discipline : l'histoire de l'art, en s'ouvrant à la conscience du temps entendu comme négativité, se révèle à elle-même comme un dispositif de sauvegarde. C'est ainsi que la constitution d'une archive conçue comme un lieu de conservation des images et des discours deviendra, pour Warburg, l'activité primordiale, reléguant les autres modes de transmission – publication et enseignement – à un rang secondaire.
Mais au thème de la sauvegarde se superpose une préoccupation formelle, elle aussi inspirée d'un thème anthropologique : au cours de son voyage au Nouveau-Mexique, devant les performances rituelles auxquelles il avait assisté, Warburg avait éprouvé *in vivo* la profondeur de l'échange qui s'opère entre la représentation et son objet. Le danseur masqué, lorsqu'il entre dans la représentation en devenant figure, charge celle-ci d'un pouvoir animiste et l'historien de l'art avait compris que l'univers du savoir pouvait accueillir des effets identiques. C'est ainsi que le voyage de 1895 laissera dans sa recherche une trace à la fois insistante et souterraine. On retrouve cette trace dans l'organisation de la bibliothèque que, à partir de 1902, il commence à constituer de façon systématique : elle sera conçue comme un lieu où le chercheur ne se contente pas de conserver les témoignages du passé mais les ressuscite artificiellement à partir de la collection et de la mise en relation des textes et des images. On retrouve encore la trace du voyage dans le projet auquel l'historien de l'art consacrera les dernières années de sa

Andrea en conversation, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

vie, après son retour de Kreuzlingen, et auquel il donnera le nom de *Mnémosyne* ("Mémoire"). Dans ce grand montage de reproductions photographiques, Warburg, substituant à la question de la transmission du savoir celle de son exposition, organise un réseau de tensions et d'anachronismes entre les images et marque ainsi la fonction de l'autre et du lointain dans la connaissance du passé. »
Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 31-32.

▌« Le serpent à sonnettes n'épouvante plus l'Américain d'aujourd'hui. On le tue. On ne lui voue plus de culte comme à une divinité. Ce qu'on lui oppose, c'est l'extermination. L'éclair prisonnier dans un fil, l'électricité domestiquée ont produit une civilisation qui rompait avec le paganisme. Qu'ont-ils produit à la place ?
Les forces de la nature ne sont plus conçues comme des configurations anthropomorphes ou biomorphes, mais comme une succession d'ondes interminables, qui obéissent à l'injonction manuelle de l'homme. Ainsi la civilisation de l'âge mécanique détruit-elle ce que la connaissance de la nature, née du mythe, avait péniblement construit, l'espace de contemplation [*Andachtsraum*] qui est devenu l'espace de pensée [*Denksraum*].
Le moderne Prométhée et le moderne Icare, Franklin et les frères Wright, qui ont inventé le ballon dirigeable, sont les destructeurs fatidiques de la notion de distance, destruction qui menace de reconduire la planète au chaos.
Le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et la pensée symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique instantanée anéantit. »
Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003, p. 132-133.

Rites et initiation

▌« Mais le *Catalogue de gestes* éveille un autre écho, à la fois plus proche et plus énigmatique : en 1966, après une opération chirurgicale qui devait l'empêcher de danser pendant de longs mois, Yvonne Rainer décide de tourner un film dans lequel, défiant l'immobilité, elle continue de danser avec les doigts de sa main droite : dans son *Hand Movie*, dont Richard Serra s'inspirera à son tour, à partir de 1968, pour réaliser la série de ses *Hand Films*, le mouvement de la main, en remplaçant celui du corps, prend une signification discrètement prophylactique ou conjuratoire et rejoint cette fonction magique accordée au geste, que la tradition anthropologique a scrutée dans les sociétés antiques, dans les traditions populaires et dans les cultures extra-occidentales. Le geste est une façon de nouer les choses entre elles, de manière invisible, en contournant le régime des causalités réelles : avançons qu'il est devenu, pour Natacha Nisic, avec le catalogue qu'elle inaugure en 1995, une manière de concevoir le film comme une opération chamanique, à partir de la toute-puissance de la manipulation. »
Philippe-Alain Michaud, « Monde de rosée », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 83-84.

▌« Tous les gestes et les opérations qui se déroulent pendant l'initiation ne sont que la répétition des modèles exemplaires, c'est-à-dire des gestes et des opérations effectués, dans les temps mythiques, par les fondateurs des cérémonies. De ce fait même, ils sont sacrés, et leur réitération périodique régénère toute la vie religieuse de la communauté. La signification de certains gestes semble parfois avoir été oubliée, mais l'on continue de les répéter parce qu'ils ont été faits par les Êtres mythiques lors de l'institution de la cérémonie. »
Mircea Eliade, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.

Andrea en conversation, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

« Entre magie et science, la différence première serait donc, de ce point de vue, que l'une postule un déterminisme global et intégral, tandis que l'autre opère en distinguant des niveaux dont certains, seulement, admettent des formes de déterminisme tenus pour inapplicables à d'autres niveaux. Mais ne pourrait-on aller plus loin, et considérer la rigueur et la précision dont témoignent la pensée magique et les pratiques rituelles comme traduisant une appréhension inconsciente de la *vérité du déterminisme* en tant que mode d'existence des phénomènes scientifiques, de sorte que le déterminisme serait globalement *soupçonné et joué,* avant d'être *connu et respecté* ? Les rites et les croyances magiques apparaîtraient alors comme autant d'expressions d'un acte de foi en une science encore à naître. »
Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990 (rééd.), p. 19.

« En Sibérie, lorsque la vocation chamanique se révèle à travers une maladie quelconque ou une attaque épileptoïde, l'initiation équivaut souvent à une guérison. L'obtention du don de chamaniser présuppose justement la solution de la crise psychique déclenchée par les premiers symptômes de l'"élection".
Mais si l'on ne peut identifier le chamanisme à un phénomène psychopathologique, il n'est pas moins vrai que la vocation chamanique implique assez souvent une crise de profondeur qui confine parfois à la "folie". Et puisque l'on ne peut devenir chaman qu'après avoir résolu cette crise, on comprend qu'elle joue le rôle d'une initiation mystique. La maladie déclenchée chez le futur chaman par le sentiment angoissant qu'il a été "choisi" par les dieux ou par les esprits est, de ce fait même, valorisée en tant que "maladie initiatique". La précarité existentielle, la solitude et la souffrance révélées par toute maladie sont, en ce cas précis, aggravées par le symbolisme de la mort initiatique : car, assumer l'"élection" surnaturelle se traduit par le sentiment qu'on est abandonné aux puissances divines ou démoniaques, donc qu'on est voué à une mort imminente. On peut désigner toutes les crises psychopathologiques de l'"élu" sous le nom générique de "maladies initiatiques" parce que leur syndrome suit de très près le rituel classique de l'initiation. Les souffrances de l'"élu" ressemblent en tout point aux tortures initiatiques : comme dans les rites de puberté, ou les cérémonies d'entrée dans une société secrète, le novice est "tué" par les Êtres semi-divins ou démoniaques, le futur chaman assiste en rêve à sa propre mise en pièces par les démons, il voit comment les démons lui coupent la tête, lui arrachent les yeux, etc. Les rituels initiatiques spécifiques du chamanisme sibérien et central-asiatique comportent une ascension symbolique au Ciel le long d'un arbre ou d'un poteau ; le malade "choisi" par les dieux ou les esprits entreprend en rêve ou dans une série de rêves éveillés son voyage céleste jusqu'à l'Arbre du Monde. »
Mircea Eliade, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 198-199.

« Qu'est-ce qu'un rite de passage ?
Pour tenter de répondre à ces questions difficiles, il faut revenir sur le sens précis du "rite de passage". Il fut formulé pour la première fois par le folkloriste français Arnold Van Gennep. Il s'attache à montrer que, dans les phénomènes sociaux quotidiens, on retrouve, sous des latitudes et dans des cultures différentes, un même schéma formel organisé en trois stades, "celui de la séparation, celui d'attente ou de marge, et celui d'agrégation". Dans un premier temps, l'individu est sorti du cours normal de son existence ; il est ensuite isolé du groupe et plongé dans une espèce de no man's land temporel, où il subit éventuellement une "initiation". Il en sort enfin avec une identité neuve, manifestée parfois par un nouveau nom, un nouveau domicile, de nouvelles parures et attributions, etc. L'importance respective de ces trois stades peut varier, mais deux traits caractérisent l'opération. D'une part, il s'agit pour l'individu d'un complet changement d'état : c'est une nouvelle naissance annonçant une nouvelle vie. D'autre part, le passage s'effectue sous le regard et le contrôle constant de la

Andrea en conversation, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

collectivité. Le rite de passage est donc la cérémonie publique d'une métamorphose individuelle calquée sur l'ordre suprême des choses.
C'est cette ritualité, en rupture avec le cours de la vie quotidienne, que Van Gennep étudie en détail dans la première partie du *Folklore français* (1943) intitulée "Du berceau à la tombe". Ainsi, après la naissance, l'intégration de l'enfant et la réintégration de la mère dans la communauté sont-elles suspendues à une phase d'attente, dont le baptême ou la circoncision, la cérémonie des relevailles, marquent symboliquement le terme. De la même manière, le mariage se caractérise par des mises en scène en trois étapes : sortie du célibat, isolement ou résistances, renaissance. Les rites de mort eux-mêmes, dont on aurait pu penser qu'ils n'insisteraient que sur le premier moment de séparation, sont fidèles à la tripartition. C'est d'ailleurs ceux qui agrègent le défunt au monde des morts qui apparaissent souvent les plus élaborés et, symboliquement, les plus puissants. Cela étant, les rituels d'initiation représentent le type idéal du rite de passage : la mort symbolique de l'enfant, qui marque la rupture avec le passé ; puis la période de réclusion au cours de laquelle les novices reçoivent la révélation d'un savoir ; et, enfin, la renaissance sous un nouveau jour, celui de l'adulte mature. »
Pierre-Henri Tavoillot, « Inventer de nouveaux rites de passage », *Constructif*, n° 20, juin 2008 (en ligne : http://www.constructif.fr/bibliotheque/2008-6/inventer-de-nouveaux-rites-de-passage.html?item_id=2858).

▌« En mai 1889, Wassily Kandinsky, alors étudiant en droit, faisait, sous l'égide de la société ethnographique russe, un voyage de près de six semaines dans la région de Vologda, pour étudier les conceptions religieuses et les structures juridiques des populations zyrianes. Deux décennies plus tard, en 1913, il se souvient ainsi de son voyage : "Les impressions ultérieures particulièrement fortes que j'ai connues quand j'étais étudiant et qui ont agi de façon décisive sur plusieurs années de ma vie furent Rembrandt à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et mon voyage dans le gouvernement de Vologda, où je fus envoyé [en tant qu'ethnographe et juriste] par la Société [impériale] de sciences naturelles, d'anthropologie et d'ethnographie. Ma tâche était double : étudier le droit criminel [paysan] dans la population russe (chercher à dégager les principes du droit primitif) et recueillir les survivances de religion païenne qui subsistaient chez la peuplade zyriane de paysans et de chasseurs en lente voie de disparition". Étudiant les catégories de pensée de cette communauté finno-ougrienne, le jeune Kandinsky allait découvrir une forme d'âme particulière nommée *ort*, qui avait une présence palpable dans la vie quotidienne des hommes : donné à chacun à sa naissance, "l'*ort* apparaît aux proches d'un sujet à l'approche de la mort, et toujours la nuit, sous la forme de la personne qui va bientôt mourir". À ce moment, il était réputé infliger un pincement si sévère qu'il laissait une marque bleue sur la peau, une preuve manifeste de sa nature réelle. Ainsi s'explique la coutume, chez les Finno-Ougriens, de laisser à l'extérieur des maisons, posés dans l'embrasure des fenêtres, une cruche remplie d'eau et un linge afin que l'*ort* puisse se laver le visage. Les conceptions des Zyrianes entourant le mystère de la mort allaient fissurer les catégories de pensée juridiques de Kandinsky et lui faire comprendre l'existence de formes de pensée chamaniques capables de détecter, sous la surface stable du visible, la présence de forces contradictoires à l'œuvre – une expérience qui allait s'avérer essentielle dans la genèse de sa recherche picturale autour de la fragmentation du plan et de la dissociation de la forme et de la couleur. »
Philippe-Alain Michaud, « Monde de rosée », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 84-85.

Mouvements, forces et tensions

▌« Par exemple, en Corée du Sud, sur une île située à cinquante kilomètres de Séoul, j'ai filmé une femme dont on m'avait dit qu'elle était chamane (*Princess Snow-Flower*). Elle était très volubile mais je ne comprenais ni ses actes ni ses paroles ; je ne voyais que son corps soumis à des tensions violentes. J'ai filmé sans savoir, comme si les gestes allaient m'apporter une réponse à l'inintelligibilité de la situation, des gestes sans récits, pris tels quels dans l'intensité de leur mouvement.
J'avais par ailleurs vécu une situation quasi similaire dans le couvent des carmélites de Lisieux. Mon peu d'éducation chrétienne inscrivait l'ensemble du déploiement des gestes rituels des sœurs dans une histoire qui me rattache à celle de la peinture ou du cinéma. Je pense à Alain Cavalier ou à Robert Bresson. Cette mise à nu d'un "en-soi du corps", sans récit, muet, a été une ligne de conduite dans l'élaboration du *Catalogue de gestes*, mais aussi de nombreuses pièces qui ont immédiatement suivi comme *"Attitudes", la salle d'attente n° 1* (1997) et *"Attitudes", la salle de projection* (1999). […]
Dans la pièce e, j'ai également filmé le geste suspendu d'un très grand maître de kabuki, Danjûrô VIII, dans un temps suspendu de l'action qui se nomme *mie*. Ce geste semblait signifier le point paroxystique de la catastrophe, mais aussi la mémoire des gestes passés et à venir. »
Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 108-110.

▌« En 1893, dans son premier texte publié, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Botticelli. Enquête sur les représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne*, Warburg reprend la question traditionnelle du retour à l'antique et de son interprétation par les artistes de la Renaissance, et lui donne une inflexion paradoxale : traitant de la présence des figures mythologiques dans la peinture florentine, il concentre son étude sur la manière dont les artistes ont représenté le mouvement. Selon lui, ce n'est pas le corps immobile et bien équilibré qui a servi, comme le voulait l'histoire de l'art winckelmannienne, de modèle à l'imitation de l'Antiquité, mais le corps pris dans un jeu de forces qu'il ne maîtrise pas et qui le font apparaître les membres tordus dans la lutte ou sous l'emprise de la douleur, la chevelure dénouée et les vêtements flottants sous l'effet de la course ou du vent. Dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Winckelmann énonçait, en 1755, une formule qui restait un canon de l'histoire de l'art au temps des premières recherches de Warburg :
"Le caractère général qui distingue avant tout les chefs-d'œuvre grecs est une noble simplicité et une grandeur sereine, aussi bien dans l'attitude que dans l'expression. De même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, quelque furieuse que soit la surface, de même l'expression, dans les figures des Grecs, montre, même au sein des passions, une âme toujours grande et toujours égale."
En insistant sur les phénomènes de transition plutôt que sur le traitement des corps au repos, sur ce qui divise la figure plutôt que sur ce qui la rassemble, sur le devenir plutôt que sur la forme arrêtée, Warburg renverse les principes de l'esthétique winckelmannienne et la hiérarchie des arts qui en procède : au modèle fourni par la sculpture il substitue celui de la danse, mettant l'accent sur la dimension scénique et temporelle des œuvres. Les artistes de la Renaissance n'ont pas retenu dans les formes antiques une association de la substance et de l'immobilité, un privilège accordé à l'être sur le devenir : ils y ont au contraire reconnu une tension, une mise en question de la comparution idéale des corps dans le visible. Leurs œuvres portent la trace d'une force qui n'est pas d'harmonie mais de contradiction, une force qui déstabilise la figure plus qu'elle ne la rassemble. […]
De cette tension, Warburg entendait faire le principe du rapport des artistes modernes au passé : ceux-ci ont révélé, sous l'apparence limpide des œuvres de l'Antiquité classique, le conflit des deux puissances antagonistes dont elles procèdent et qui les conditionne. Entre 1888 et 1905, l'historien de l'art entreprend de rédiger une suite de "Fragments pour une théorie pragmatique de l'expression", dans laquelle il se propose d'explorer la manière dont se constitue l'expressivité des œuvres, envisageant leur production et leur réception comme un processus autonome, afin de dégager les catégories générales qui conditionnent l'acte créateur, en deçà de toute détermination particulière, quelle soit sociale, religieuse, stylistique ou culturelle. On trouve dans cette suite de notes, sous une forme conceptuelle, l'ensemble des intuitions à l'œuvre dans les textes publiés, où elles restent enfouies et comme camouflées sous l'enchevêtrement concerté des informations historiographique. Une note rédigée le 2 juin 1889, au moment où s'engageaient ses recherches sur Botticelli, montre que Warburg, jeune étudiant, voyait déjà dans la représentation picturale des traits humains par les artistes de la Renaissance non pas la manifestation univoque de l'identité d'un modèle mais la rencontre de forces complexes plus difficiles à nommer, empruntant pour un temps le registre des figures :
"Souvent, le fait artistique, lorsqu'il vise à la représentation de l'homme, n'est rien d'autre que le flux de la causalité qui se reproduit une nouvelle fois à la surface des choses."
La figure n'est qu'un voile d'illusion jeté sur le réel : conformément à la leçon de Nietzsche, Warburg interprète la sélection du mouvement dans les œuvres antiques par les artistes de la Renaissance, en ce qu'elle compromet la définition de la figure, comme le signe d'une interrogation portant sur le principe d'identité et sur sa représentation. »
Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 23-27.

Saisir l'invisible

« J'ai toujours distingué dans le cinéma une vertu propre au mouvement secret et à la matière des images. Il y a dans le cinéma toute une part d'imprévu et de mystère qu'on ne trouve pas dans les autres arts. Il est certain que toute image, la plus sèche, la plus banale, arrive transposée sur l'écran. Le plus petit détail, l'objet le plus insignifiant prennent un sens et une vie qui leur appartiennent en propre. Et ce, en dehors de la valeur de signification des images elles-mêmes, en dehors de la pensée qu'elles traduisent, du symbole qu'elles constituent. Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. Un feuillage, une bouteille, une main, etc. vivent d'une vie quasi animale, et qui ne demande qu'à être utilisée. Il y a aussi les déformations de l'appareil, l'usage imprévu qu'il fait des choses qu'on lui donne à enregistrer. Au moment où l'image s'en va, tel détail auquel on n'avait pas pensé prend feu avec une vigueur singulière, va à l'encontre de l'expression cherchée. Il y a aussi cette espèce de griserie physique que communique directement au cerveau la rotation des images. L'esprit s'émeut hors de toute représentation. Cette sorte de puissance virtuelle des images va chercher dans le fond de l'esprit des possibilités à ce jour inutilisées. Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation. Mais cette vie occulte, il faut savoir la deviner. Il y a beaucoup mieux que par un jeu de surimpressions à faire deviner les secrets qui s'agitent dans le fond d'une conscience. Le cinéma brut, et pris tel qu'il est, dans l'abstrait, dégage un peu de cette atmosphère de transe éminemment favorable à certaines révélations. Le faire servir à raconter des histoires, une action extérieure, c'est se priver du meilleur de ses ressources, aller à l'encontre de son but le plus profond. Voilà pourquoi le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience, et pas tellement par le jeu des images que par quelque chose de plus impondérable qui nous les restitue avec leur matière directe, sans interpositions, sans représentations. Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu'à l'écœurement. Ce qui est clair est ce qui est immédiatement accessible, mais l'immédiatement accessible est ce qui sert d'écorce à la vie. Cette vie trop connue et qui a perdu tous ses symboles, on commence à s'apercevoir qu'elle n'est pas toute la vie. Et l'époque aujourd'hui est belle pour les sorciers et pour les saints, plus belle qu'elle n'a jamais été. Toute une substance insensible prend corps, cherche à atteindre la lumière. Le cinéma nous rapproche de cette substance-là. Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. »

Antonin Artaud, « Sorcellerie et Cinéma » (1927), in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1961, p. 79-82.

« Filmer Andrea est une façon de penser la place du couple filmeur-filmé, et par là même celle du spectateur. Une part de la vie d'Andrea reste inexpliquée, mystérieuse, hors du commun. Cette part de mystère ne doit pas faire l'objet d'une spectacularisation. Au contraire, la caméra est fidèle à une tradition objectiviste, elle pourrait être envisagée dans une position analogue à l'écriture poétique. Je pense à Charles Reznikoff et aux objectivistes américains pour qui l'énoncé, dans sa structure même, est déjà un déplacement du langage. En effet, la pratique d'Andrea en Bavière n'a rien d'exotique, elle est parfaitement lisible, intégrée dans le paysage quotidien. Pour Andrea, il semble plus familier de vêtir un *hanbok* coréen qu'un costume traditionnel bavarois, mais pour un œil extérieur les deux vêtements sont à la fois attrayants et étranges.
Par ailleurs, l'extrême singularité du récit d'Andrea tient au fait qu'il semble hanté par autant de personnes *réelles* que de présences *virtuelles*. Comment représenter ces mondes des absents et des vivants ? Comment faire cohabiter le visible et l'invisible ? J'ai en mémoire André Bazin pour qui la question ontologique du passage de la photographie au cinéma se traduit au-delà d'un progrès purement mécanique. L'illusion n'est pas une grammaire de cinéma, mais sa fonction même, sa nature ontologique qui engendre les plaisirs scopiques du spectateur. Faire cohabiter les mondes d'Andrea, réels et virtuels, est simplement parler de cinéma. Parler de perceptions, du réel ou des réalités. Il ne s'agit pas de construire une vision illusionniste, voire naïve. Les choix de mise en scène se construisent dans cet interstice entre présence, absence et mémoire. »

Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 112-113.

« La cure consisterait donc à rendre pensable une situation donnée d'abord en termes affectifs et acceptables pour l'esprit des douleurs que le corps se refuse à tolérer. Que la mythologie du chaman ne corresponde pas à une réalité objective n'a pas d'importance : la malade y croit, et elle est membre d'une société qui y croit. Les esprits protecteurs et les esprits malfaisants, les monstres surnaturels et les animaux magiques font partie d'un système cohérent qui fonde la conception indigène de l'univers. La malade les accepte, ou, plus exactement, elle ne les a jamais mis en doute. Ce qu'elle n'accepte pas, ce sont des douleurs incohérentes et arbitraires, qui, elles, constituent un élément étranger à son système, mais que, par l'appel au mythe, le chaman va replacer dans un ensemble où tout se tient.
Mais la malade, ayant compris, ne fait pas que se résigner : elle guérit. Et rien de tel ne se produit chez nos malades, quand on leur a expliqué la cause de leurs désordres en invoquant des sécrétions, des microbes ou des virus. On nous accusera peut-être de paradoxe si nous répondons que la raison en est que les microbes existent, et que les monstres n'existent pas. Et cependant, la relation entre microbe et maladie est

Indice Nikkei, 2003
Vue de l'exposition « Haus/raus-aus », Le Plateau, Frac Île-de-France, Paris, 2003

Indice Nikkei (détail), 2003-2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

extérieure à l'esprit du patient, c'est une relation de cause à effet ; tandis que la relation entre monstre et maladie est intérieure à ce même esprit, conscient ou inconscient : c'est une relation de symbole à chose symbolisée, ou, pour employer le vocabulaire des linguistes, de signifiant à signifié. Le chaman fournit à sa malade un langage, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables. Et c'est le passage à cette expression verbale (qui permet, en même temps, de vivre sous une forme ordonnée et intelligible une expérience actuelle, mais, sans cela, anarchique et ineffable) qui provoque le déblocage du processus physiologique, c'est-à-dire la réorganisation, dans un sens favorable, de la séquence dont la malade subit le déroulement.
À cet égard, la cure chamanique se place à moitié entre notre médecine organique et des thérapeutiques psychologiques comme la psychanalyse. Son originalité provient de ce qu'elle applique à un trouble organique une méthode très voisine de ces dernières. Comment cela est-il possible ? Une comparaison plus serrée entre chamanisme et psychanalyse (et qui ne comporte, dans notre pensée, aucune intention désobligeante pour celle-ci) permettra de préciser ce point. »
Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique »,
in Francis Huxley, Jeremy Narby (dirs.), *Chamanes au fil du temps*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 121-122.

« Cette part d'inconnu, que ce soit le mystère qui caractérise *Andrea* ou l'opacité des systèmes financiers d'*Indice Nikkei,* semble se manifester sous d'autres formes dans e et *f*.
Il y a des forces "naturelles", imprévisibles, comme celles qui provoquent les tremblements de terre. J'ai conçu e après avoir pris connaissance d'une légende fameuse au Japon, celle de Namazu, le poisson-chat. Le Japon serait posé sur un poisson-chat géant dont les agitations créent les tremblements de terre. Il est retenu par le dieu Kashima. Mais Kashima est un dieu volage, et à chacune de ses échappées le poisson-chat se réveille. Ce qui m'a frappée, ce sont les nombreuses gravures représentant Namazu invité à dîner à la table des charpentiers qui festoient en son honneur. Grâce à lui, le travail et l'opulence reprennent alors que les habitants des villes pleurent sous les décombres. Namazu n'est pas une figure tragique car il est aussi la promesse d'un renouveau.
Ces forces imprédictibles nous permettent de forger notre relation adaptative au monde et replacent l'homme dans un tout, un ensemble dont il est une force agissante tout autant que passive, soumise.
En revanche, lorsqu'il s'agit de "forces" telles que le danger nucléaire ou les jeux des finances mondiales, ces forces trouvent leurs sources dans une idée de toute-puissance de l'homme. Qu'il asservisse l'énergie ou les calculs vertigineux par des machines ou des ordinateurs, l'homme "civilisé" rivalise avec les forces imprévisibles, les domine et croit les contrôler. Cette démesure engendre un vertige, une peur qui porte en elle la négation de l'homme. Face à cela, je ne peux proposer que des gestes d'une grande simplicité : la création vocale de Donatienne Michel-Dansac pour *Indice Nikkei* ou, pour *f*, l'utilisation de miroirs qui, trouvés sur le lieu même du tsunami, ont vu le désastre de la grande vague et lui ont survécu. »
Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 114-115.

Désastres et catastrophes

«Effectivement, le paysage ne parle pas, ou peu, et c'est exactement dans ce paradoxe que la mémoire se situe. La charge de mémoire se fait dans l'absence. Il me semblait important de ne pas montrer des images tragiques puisque nous en sommes déjà abreuvées et qu'il y a une culture de satisfaction morbide de l'horreur. Il s'agit là d'inscrire dans l'image même, une position qui est celle du travail qu'on doit faire, d'installer une certaine distance.

[…] En même temps, les artistes n'ont pas le choix, il est tellement difficile de se soustraire à l'invasion d'images, de trouver la juste mesure et de saisir quelque chose de l'ordre du tragique. Face à ces difficultés, la position de l'artiste ne peut être que dans des formes de retraits. »
« Natacha Nisic / L'art au risque de la mémoire », entretien avec Catherine Francblin, avec la participation de Philippe Forest, *Entretiens sur l'art*, Fondation d'entreprise Ricard, 20 septembre 2005 (compte rendu en ligne : http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/natacha-nisic/).

▌« Nathan Réra : Cette exposition ["Effroi"], qui a été présentée au musée Zadkine en 2005, regroupe une série de photographies, un film et des enregistrements sonores. J'ai le sentiment que vous tenez particulièrement à cette pluralité des formes d'expression, plutôt que de n'en retenir qu'une seule.
Natacha Nisic : Oui, car finalement elles créent comme des espèces de petites pierres avec des interstices entre. C'est quelque chose qu'on reconstruit, tout au moins qu'on construit comme on peut, mais qui n'a pas de continuité, ou alors une forme de continuité dans sa discontinuité. C'est la nature même du récit ou de la mémoire, tels qu'on peut les recevoir, que de s'attacher à certains éléments plutôt qu'à d'autres. C'est cette forme-là qui me semblait la plus judicieuse, car chacun des médiums employés laisse une part de manque. La photographie va laisser la part de manque de mouvement et de manque de la parole ; les sons tels quels, bruts, vont laisser la part de manque de l'image ; et les images vidéo vont être à leur tour suffisamment abstraites pour que l'on se situe toujours dans un écart, dans une très grande distance entre le sujet de la curiosité – ou le sujet qui nous porte – et ce que moi je propose, qui est aussi une place éthique. »
« Spectre. Natacha Nisic » (entretien), in Nathan Réra (dir.), *De Paris à Drancy ou les Possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge profond, 2009, p. 57-71 (en ligne : http://www.natacha-nisic.eu/commentaire.php?idCom=2&lang=fr).

▌« De traverser ou subir une catastrophe, on sort aussi peu indemne que du paradis ; on ne quitte d'ailleurs l'un que déchu comme on ne réchappe de l'autre qu'en miraculé. Il en va de même en matière de représentation. Figurer un lieu édénique, dépeindre une catastrophe – des biais, des approches latérales sont nécessaires. Il faut dévier la frontalité même de l'indescriptible, faire un pas de côté, s'ouvrir à une voie oblique qui relève en réalité du sujet traité en ce qu'il nous oblige à détourner le regard.
La réfraction – *refringere* : briser, casser – appartiendrait ainsi en propre à la représentation de la catastrophe : une brisure nécessaire qui offre au regard un changement de direction, à notre vision du monde une remise en question : une échappée critique qui, comme s'y emploie Natacha Nisic, nous laisse voir décalé, à l'écart, ce qu'un strict reflet laisserait insoutenable, irreprésentable. Réfracté, l'implacable de la catastrophe est retardé, ralenti, troublé ou détourné par une forme d'après-coup qui lui ôte son autoritaire violence et la dispose à l'appréhension, à la saisie par l'entendement que l'imagination soutiendra pour recomposer ce qu'une image brute aurait de trop obscène, de suffocant. Redoublé par ses moyens d'expression, cet après-coup est geste de l'artiste : passage à un milieu de réfringence, de résistance différente qui déplace la vision première et réoriente le regard – décollement de la représentation de l'événement même qui ménage dès lors, avec d'autres œuvres, en d'autres temps ou d'autres lieux, des possibilités de dialogues libérés de l'emprise étouffante de l'actualité. »
Florent Perrier, « *Et l'or de leur corps* – réfractions Fukushima », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 98.

▌« Tremblements de terre, tsunamis, éruptions volcaniques, tornades, incendies dévastateurs, inondations ou sécheresses destructrices : la liste est longue des catastrophes dites naturelles. Ce sont leurs images qui viennent d'abord à l'esprit et la catastrophe, à cet égard, reste liée à l'idée *d'événement* – un événement soudain, brutal et terrifiant, ce qu'on appelle *an act of God* chez les assureurs américains.
Il y a beau temps, pourtant, que nos catastrophes se sont sécularisées : au moins depuis le célèbre échange entre Voltaire et Rousseau sur le tremblement de terre de Lisbonne (1755). Voltaire y voit une raison (ou une occasion) supplémentaire de s'en prendre à la Providence. Rousseau lui reproche son indiscrète réaction et renvoie la balle dans le camp des humains : quel besoin avaient-ils d'entasser tout ce monde en un lieu peu sûr ? "Convenez que la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages…" Voltaire médite sur un *désastre* ("Poème sur le désastre de Lisbonne") et, par le choix du mot, fait graviter cette méditation dans des cieux à l'ancienne où règne une *Providence* aux desseins plus incompréhensibles encore que n'était l'influence des planètes ; Rousseau, lui, tourne son regard vers les hommes, leurs choix et leur responsabilité : vers "notre" catastrophe.
Car nous sommes tous rousseauistes en ce point : nous n'incriminons plus la Providence, nous répugnons à tenir la catastrophe pour le fruit de la fatalité et nous sommes devenus à nous-mêmes nos premiers suspects. D'où, parallèlement, une considérable extension du domaine de la catastrophe : si telle sécheresse circonstancielle, sans doute, est un malheur "naturel", la désertification de certaines parties du globe n'est guère imputable à la seule Nature. Depuis les épidémies jusqu'au réchauffement climatique ou au risque nucléaire, la catastrophe change d'échelle et de sens. Entrée dans la durée, elle se rapproche paradoxalement de la *crise* qui, elle aussi, a commencé par désigner un moment critique, un instant *t* où quelque chose se déclenche ou se dénoue (comme dans la médecine grecque) pour en venir à signifier, de plus en plus souvent, une situation durable, voire interminable. On peut désormais "s'enliser dans la crise" et vivre en "état de catastrophe". […]
Catastrophe s'est donc substitué à *désastre ou fléau* pour traduire les formes contemporaines de l'appréhension du futur. Le concept est nouveau, mais le mot ancien et même antique, comme s'il avait fallu, pour dire nos peurs les plus brûlantes, remonter toujours plus loin dans le passé. Il a d'abord signifié en grec, on le sait, ces retournements que mit en scène l'art dramatique. *Tragique,* la catastrophe l'a

d'abord été au sens propre et c'est dans les poétiques théâtrales que, pendant des siècles, le terme fit carrière en Europe. De cette origine, il a gardé des connotations qu'il est à peine besoin de rappeler : celle d'un retournement brusque et surprenant ; celle d'une issue funeste caractéristique de la tragédie (bien que le terme pût aussi s'appliquer à la comédie) ; enfin, et plus sourdement, celle d'une inéluctabilité qui renvoie, certes, au Destin, mais aussi et plus directement au *script* déjà écrit que la performance théâtrale ne fait que dérouler. Trait décisif pour notre modernité, qui ne sépare plus désormais la catastrophe de son scénario, comme l'atteste le foudroyant succès du néologique "scénario-catastrophe". On objectera que cet enracinement étymologique est bien lointain et que personne aujourd'hui, entendant annoncer une catastrophe ferroviaire en Inde ou une catastrophe écologique au Brésil, ne pense en priorité à Aristote ou à Boileau… Mais en vérité, le lien est profond qui unit la catastrophe à son *spectacle* et la réalité "tragique" des catastrophes réelles aux innombrables représentations que les hommes s'en sont données, depuis les grands récits fondateurs des déluges qui hantent les livres sacrés et l'art religieux (ou profane) jusqu'aux inlassables reprises de scénarios toujours plus cataclysmiques par le cinéma et son industrie. […]
Mais il faudrait bien plus qu'un nouveau *remake* de *Titanic* (dont la première version ciné-romancée est sortie en 1912, un mois jour pour jour après le naufrage !) ou de La *Guerre des mondes* pour exorciser une terreur du futur que masque, sans l'apaiser, la culture de dénégation scientiste et progressiste dans laquelle nous continuons, *en même temps,* de baigner. Qui n'a été, sur le coup, terrifié par l'événement de Fukushima, bien qu'il ait eu lieu aux antipodes ? Et qui ne voit pourtant avec quelle précipitation opinions et *media* s'en sont détournés dès qu'ils l'ont pu – au point qu'on pouvait se demander, un an après, si tout cela n'avait pas été un mauvais rêve ? On ne sait ce dont il faut davantage s'émouvoir, de l'extraordinaire danger vécu par les Japonais ou de l'extravagante facilité avec laquelle nous sommes "passés à autre chose". […] »

Françoise Balibar, Patricia Lombardo, Philippe Roger, « Introduction », in « Penser la catastrophe », *Critique*, n° 783-784, août-septembre 2012, p. 627-629.

« "Fukushima", la centrale nucléaire japonaise, est aujourd'hui, dans le monde entier, synonyme de menace invisible et de mort annoncée. Mais un autre nom semble lui faire écho. Celui de Francis Fukuyama qui, en 1989, dans un article retentissant, avait prédit que le triomphe de l'économie de marché sur le communisme mettrait un terme définitif à l'"histoire" de l'humanité. Petite parenthèse : c'est la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, en 1986, qui avait porté les derniers coups à l'Union soviétique… Ce qui semblait avoir échappé à Fukuyama. L'article de Fukuyama était moins un constat qu'une prophétie, une révélation. En grec : une apocalypse. L'apocalypse du bonheur, tout-à-fait dans la tradition religieuse. Fin des guerres, développement de la technique, âge d'or de la démocratie, du marché et de la consommation. L'accident nucléaire de Fukushima a fait de nouveau retentir les trompettes de l'apocalypse jusque dans les propos du commissaire européen à l'énergie*. Décidément le vocabulaire religieux a la vie dure ! Cette fois, ce n'est plus la "fin de l'histoire", qui est annoncée, mais bel et bien la "fin du monde" naturel, historique et humain… Mais pas de chance pour Fukuyama. Ce qui avait ruiné le système soviétique menace de ruiner à son tour celui qui en a triomphé. Ce qu'annonce Fukushima, en effet, ce n'est pas la victoire, mais la condamnation d'un capitalisme de l'hyperconsommation et de l'hypertechnicité. »

Danièle Sallenave, « Fin de l'histoire et fin du monde », *Libération*, 17 mars 2011.

* Günther Oettinger, commissaire européen à l'Énergie, avait annoncé devant la commission du Parlement européen à Bruxelles le 15 mars 2011 à propos de la situation de la centrale de Fukushima : « On parle d'apocalypse et je crois que le mot est particulièrement bien choisi […] Pratiquement tout est hors de contrôle, je n'exclus pas le pire dans les heures et les jours à venir. »

« Comprendre pourquoi Natacha Nisic a choisi ces crayons pour représenter la catastrophe de Fukushima survenue depuis le 11 mars 2011, c'est d'abord faire retour sur un parcours où la catastrophe et ses modes de représentation sont interrogés avec une rigueur grande. En 2005, Natacha Nisic se rend au camp d'extermination d'Auschwitz où elle filme *La Porte de Birkenau* avec un travelling compensé qui laisse une impression de trouble, de tension irrésolue, comme si l'étale avait été saisi dans l'impossibilité même de son mouvement et avant et après tout déferlement de violence, impression renforcée au Mémorial de la Shoah, où l'œuvre est projetée en permanence, par l'utilisation de deux écrans séparés par un passage, ligne brisée où s'immisce la vie, le mouvement : matérialisation d'une réfraction, progression entre milieux de réfringence différente.
Dans le même lieu, l'artiste a mis en espace le *Mémorial des enfants* à partir des archives photographiques patiemment recueillies par Serge Klarsfeld. Natacha Nisic avait alors souhaité créer une pulsation lumineuse imperceptible, détail non réalisé mais qui consonne avec l'utilisation de crayons luminescents pour *Fukushima*, soit un travail minutieux sur la luminosité, la différence de densité lumineuse propre à toute réfraction.
Avec *La porte de Birkenau*, Natacha Nisic tourne et photographie en outre à Auschwitz ce qui deviendra *Effroi*, marche d'exorcisme aux abords et à l'intérieur du camp d'extermination, ses vestiges, et où le choc entre le cadre apaisé des lieux et le savoir comme le souvenir de ce dont ils furent le théâtre, et restent le réceptacle, prend forme sous l'espèce d'un masque mortuaire émergeant à la surface d'une étendue d'eau artificielle, informe chimère, spectre effroyable que la réfraction, encore ici au travail, le trouble des plans mêlés rend plus encore énigmatique. Si l'artiste a photographié une surface de réflexion – "les surfaces d'eau où le ciel et le paysage se reflètent dans une quiétude, une beauté indécente. La mare entourée de bouleaux ressemble à un paysage serein, une nature paisible. La mare est située au pied de la chambre à gaz. Pas d'eau pure, elle contient les cendres des corps, c'est pourtant un miroir parfait du monde" –, sa volonté de "saisir plus encore la densité de l'eau" comme le surgissement du masque mortuaire, mi-émergé mi-englouti,

et la distorsion visuelle qui en résulte, déplacent son geste du domaine de la réflexion à celui de la réfraction : de la ligne droite, l'insoutenable ligne droite, à la ligne brisée. »
Florent Perrier, « *Et l'or de leur corps* – réfractions Fukushima », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 101-102.

▌« On ne peut donc jamais dire : il n'y a rien à voir, il n'y a plus rien à voir. Pour savoir douter de ce qu'on voit, il faut savoir voir encore, malgré tout. Malgré la destruction, l'effacement de tout chose. Il faut savoir regarder comme regarde un archéologue. Et c'est à travers un tel regard — une telle interrogation — sur ce que nous voyons que les choses commencent à nous regarder depuis leurs espaces enfouis et leurs temps enfuis. Marcher aujourd'hui dans Birkenau, c'est déambuler dans un paysage paisible qui a été discrètement orienté — balisé d'inscriptions, d'explications, documenté en somme — par les historiens de ce "lieu de mémoire". Comme l'histoire terrifiante dont ce lieu fut le théâtre est une histoire passée, on voudrait croire à ce qu'on voit d'abord, à savoir que la mort s'en est allée, que les morts ne sont plus là. »
Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 61-62.

▌« Si le bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki, les 6 et 9 août 1945 respectivement, constitue un désastre démesuré, alors par-delà non seulement le nombre de morts et la destruction manifeste de bâtiments, dont des musées, des bibliothèques et des temples, et de diverses autres traces physiques, ainsi que les effets matériels de long terme cachés dans des cellules affectées par la radioactivité au "fond" du corps et les traumatismes latents qui peuvent se manifester après coup, il y aurait également un retrait immatériel de textes littéraires, philosophiques et de pensée ainsi que de certains films, vidéos et œuvres musicales – alors même qu'il en subsiste des exemplaires physiquement disponibles – , de peintures ou de bâtiments qui n'ont pas été physiquement détruits, ainsi que de guides spirituels, ou du caractère sacré/spécial de certains espaces. En d'autres termes, la question de savoir si un désastre est démesuré (pour une communauté – elle-même définie par sa sensibilité au retrait immatériel qui résulte d'un tel désastre) ne saurait être tranchée par le nombre de morts et de blessés, l'intensité des traumatismes psychiques ou l'étendue des dégâts matériels, mais plutôt par ce que l'on rencontre ou non dans son sillage des symptômes de retrait de la tradition.
Dans le cas d'un désastre démesuré, la perte matérielle de nombreux trésors de la tradition, non seulement du fait de leur destruction mais aussi de leur pillage et de leur appropriation par les vainqueurs et leurs musées, est exacerbée par un retrait immatériel. Se fondant sur ce qui a été ressuscité, certains membres de la communauté du désastre démesuré peuvent contester la version de l'histoire produite par les vainqueurs qui, ne faisant pas partie de la communauté du désastre démesuré, ont l'avantage de pouvoir accéder à ces œuvres et documents sans avoir à les ressusciter. »
Jalal Toufic, *Le Retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, p. 11-12.

Démesure et sublime

▌« On connaît tous cette estampe d'Hokusai, la grande vague, haute, bleue et blanche, mousseuse, qui inaugure les *Trente-six vues du mont Fuji* et qui est devenue, avec les fleurs de cerisiers, comme un emblème du Japon […], image positive, invitation au voyage.
Cette même image, quand je l'aperçois à Osaka ce samedi soir, écourtant ma bourse d'écriture, ayant filé en taxi vers l'aéroport (cette sensation qui m'assaille à présent d'avoir fui), prend une tout autre signification. Au lieu de m'enchanter par sa beauté et d'entrer en interaction trouble et douce avec mon imagination, elle vient dire la catastrophe, violente, brutale. Elle devient une image insupportable. Non plus un discours abstrait (et stimulant) sur l'éphémère, mais une représentation littérale du tsunami. Et comme je me force à la regarder, j'aperçois les barques, dont je ne me souvenais pas, et qu'elle est au bord d'engloutir. […]
Je ne suis pas un écrivain de la catastrophe. Je venais écouter le bruissement des estampes anciennes dans le Japon nouveau, regarder les jardins de pierre ; le séisme, le tsunami, la menace nucléaire (la première explosion a lieu pendant mon trajet en taxi vers l'aéroport) sont d'une violence avec laquelle je ne peux tout simplement pas composer.
Les Japonais que je rencontre pourtant m'invitent avec une douceur souriante à profiter calmement de mes moments là-bas. Je ne crois pas qu'il s'agisse, comme je l'entends dire depuis, de fatalisme (je n'entends personne dire que si cela doit arriver, cela arrivera), mais d'une habitude de composer avec cette menace, d'un apprentissage, d'une force intérieure, et d'une pudeur aussi. Et je me laisse aller à ce que cela m'apprend, à ce que cela commence de m'apprendre, tandis que je marche dans les rues baignées d'une lumière rosée. Je rentre de la villa Kujoyama (d'habitude exposée au seul danger des scolopendres, des singes agressifs et des ours) et éprouve la douceur que c'est, en mars japonais, de sentir venir le printemps.
Je pense à ce passage de Kertész sur la beauté des soleils couchants dans les camps, sur la joie qui l'étreint devant cette beauté, et à la capacité inouïe dont cela rend compte d'éprouver du bonheur dans l'instant, à l'intensité de l'exaltation de vivre, jusque dans le danger, la menace, et l'horreur. Je me souviens de la réaction choquée d'une femme assise devant moi à une lecture de ce passage, théâtre des Champs-Elysées, comme si, des gens qui vivent des situations insoutenables, il fallait non seulement accepter qu'ils les vivent mais encore exiger d'eux une douleur de chaque instant.
Ce tabou-là, de la fulgurance de la joie au cœur même du malheur, je voudrais mettre le doigt sur ça, au risque d'être mal comprise. Et dans les paysages dévastés du nord-est, sur les côtes dont on a vu les maisons charriées par l'eau, les villages effondrés, laissez-moi espérer que, quand l'air froid encore accueille la promesse des beaux jours, quand on va vers l'éclosion des fleurs de cerisiers, dans la douceur croissante de la

e, 2009
Collection Fonds régional d'art contemporain Bretagne

lumière de mars, de telles fulgurances sont données à vivre à ceux qui ont perdu des proches, à ceux dont la terre a avalé, dont l'eau a emporté les objets familiers, tous les souvenirs matériels. »
Christine Montalbetti, « Quand "la Vague" d'Hokusai devient insupportable », *Libération*, 17 mars 2011.

▌« *Du sublime*. Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger : c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du *sublime* ; ou si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de ressentir. Je dis la plus forte émotion, parce que je suis convaincu que les idées de la douleur sont plus puissantes que celles qui viennent du plaisir. Il est hors de doute qu'il existe des tourments dont les effets sur l'âme et sur le corps doivent être plus énergiques que tous les plaisirs. »
Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973, p. 69.

▌« […] les objets sublimes sont grands dans leurs dimensions, les beaux objets sont comparativement petits. La beauté est unie et polie, le sublime rude et négligé, la beauté fuit la ligne droite, mais s'en éloigne par des dérivations insensibles, le sublime en plusieurs cas s'attache à la ligne droite, et quand il en sort c'est par des saillies fortes et prononcées. L'obscurité est ennemie du beau, le sublime se couvre d'ombres et de ténèbres. Enfin la légèreté et la délicatesse s'unissent à la beauté, tandis que le sublime demande la solidité et les masses mêmes, ces idées sont réellement d'une nature très différente, l'une étant fondée sur la douleur, et l'autre sur le plaisir ; et quoiqu'elles puissent s'écarter par la suite de la nature directe de leurs causes, cependant ces causes conservent entre ces idées une distinction éternelle […]. »
Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973, p. 224-225.

▌« Kant, tout en rendant hommage à Burke, ne peut, fidèle, lui, au rationalisme, accepter une explication purement "physiologique" du sublime, qui en ferait quelque chose de particulier à chacun. Aussi, pour en établir, malgré sa subjectivité, l'universalité, substitue-t-il à l'analyse anthropologique une analyse transcendantale. À la différence du beau, qui convient à nos facultés, imagination et entendement, et *plaît* par là, le sublime peut être écrasant, horrible, informe, et c'est en quoi consiste sa finalité par rapport à nos facultés. Mais alors que le beau produit immédiatement un sentiment d'épanouissement et de plaisir, le sublime provoque d'abord un arrêt des forces vitales et un sentiment de peine, que suivent un épanchement et une émotion génératrice de joie. C'est que, pour le jugement sur le beau, imagination et entendement produisent par leur union la finalité subjective, tandis que, pour celui du sublime, imagination et raison la produisent par leur conflit, mais qui se résout au profit de la raison. Le sublime n'est donc pas un caractère des objets et ne doit pas être cherché dans la nature.
Toutefois, il est vrai, c'est par certains phénomènes de la nature qu'il est suscité, et de deux manières, qui justifient la distinction de Kant entre le sublime mathématique et le sublime dynamique. Dans le sublime mathématique, lié à l'idée de mesure, la grandeur de certains objets de la nature éveille l'idée d'une grandeur absolue, à laquelle se heurte l'impuissance de l'imagination, qui évoque la puissance de la raison, seule capable de dépasser toute mesure des sens et de s'élever à la pensée de l'infini. Dans le sublime dynamique, la force de la nature dans ses manifestations les plus violentes à la fois nous rend sensible l'insignifiance de notre force physique, et, en revanche, nous donne la conscience de notre destination suprasensible, découverte par la raison pratique, par laquelle s'affirme la supériorité de l'esprit sur la nature, même s'il *venait à succomber à sa force*. »
Étienne Souriau, « Sublime », in *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 1320.

pistes de travail

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions associées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres de Natacha Nisic et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse des parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois domaines. « Rapporter et représenter le réel » aborde les relations entre images et événements, puis les gestes quotidiens et leur transmission. « Dispositifs de narration » s'attache aux modalités du récit dans les images en mouvement, au rôle du son et des mots, comme à l'agencement et à la mise en espace des images. Enfin, un lexique de l'image en mouvement définit les principaux termes qui caractérisent les opérations et les possibilités des images animées, du cinéma à la vidéo.

Rapporter et représenter le réel

« Comme tu le soulignes, nous nous efforçons de comprendre le monde : j'aime beaucoup cette expression car elle contient en elle sa propre négation. Cela peut être pris avec humour, humilité ou profond désespoir, mais c'est une donnée, celle du manque. L'art est lacunaire, il ne professe pas, ne démontre pas, n'inscrit ni pensée ni geste dans un mouvement globalisateur. »
— Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 107.

« Dans le cinéma, on est d'emblée dans le réel. Comment établir un langage, comment placer la caméra. L'histoire de l'art a transformé les représentations en réalisme. Dans ma façon de penser je suis davantage proche de l'histoire de l'art que de l'histoire du cinéma. Il n'y a pas un réel, ce que je montre n'est pas réel. C'est une position politique par rapport à l'image, car l'image tente de nous faire croire que c'est réel, ce n'est que de la mise en scène, du protocole. Ma tentative est de montrer ce dispositif, il y a la volonté de montrer la mise en scène. Le leurre est vite désamorcé c'est ce qui crée la distance. On n'existe qu'à partir du moment où on crée de la distance. On ne s'en sort que si on désaxe le regard. »
— *Natacha Nisic*, entretien avec Éric Corne et Maëlle Dault, compte rendu de la rencontre du 3 avril 2003 autour de l'exposition « Haus / raus-aus », Paris, Le Plateau – Frac Île-de-France, 2004 (en ligne : http://www.natacha-nisic.eu/commentaire.php?idCom=13&lang=fr)

L'une des spécificités des images dites mécaniques, de la photographie à la vidéo, tient à leur rapport au réel, déterminé par leur processus de fabrication et leur pouvoir mimétique. Une spécificité que peuvent revendiquer des pratiques de représentation telles que la photographie judiciaire, la photographie médicale, le photoreportage, le film documentaire, le web documentaire, dans lesquelles l'image a valeur de constat. Les images photographiques et les vidéos constituent alors une trace de réalité et acquièrent un statut de « document ». Le document, selon le dictionnaire du *Petit Robert*, vient du latin *documentum,* « ce qui sert à instruire », désigne « tout écrit qui sert de preuve ou de renseignement » et « tout ce qui sert de preuve, de témoignage ». Le document témoigne d'une réalité ordinaire ou extraordinaire, d'une époque (passée) ou d'un lieu (ailleurs), d'un réel que nous n'avons pas vu ou pas pu voir, et qui pourtant a existé. Il est parfois difficile de considérer que ces images, issues d'opérations d'enregistrements mais aussi de compositions, peuvent aussi reconfigurer, transformer et contribuer à construire notre perception comme notre compréhension du réel.

« Quels scénarios pour le réel ? J'ai bien envie de retourner votre question : quel "réel" pour nos scénarios (Étant entendu que pour moi documentaire et fiction sont réversibles) ? Le "réel" qu'il s'agit de cinématographier (c'est-à-dire d'écrire dans son mouvement même) n'est ni tout à fait un donné préalable au travail ni tout à fait le produit de ce travail. Entre les deux, dans l'intervalle, il est peut-être moins la somme de nos scénarios que leur différence – la différence qui court entre ce qui est avant et ce qui est après, ce qui est donné et ce qui est produit, ce qui est travaillé, calculé, voulu – et ce qui ne l'est pas. Cequ'on nomme "réel" n'est-ce pas une sorte de piège, une suite de pièges ? N'est-ce pas ce qui n'est jamais là où l'on croit, qui se déplace, échappe, fuit, derrière, à côté, dessous, à l'envers, au dehors du dedans ? Le réel comme la lettre volée n'est-ce pas ce papillon qui se pose exactement là où on ne le voit pas ? Ce qui reste impensé dans la pensée, non cherché dans la recherche, non déchiffré dans le signe, inabouti dans l'œuvre, résistant dans le travail ? Cette tache obscure, ce point aveugle, ce point de fuite de toute perspective rationnelle, la limite et la frontière qui font de toute connaissance un risque absolu ? Si le cinéma a aujourd'hui un intérêt, s'il est encore un enjeu, n'est-ce pas précisément d'aller toucher cette limite, de jouer avec ce piège, de s'y faire prendre – pour en faire en même temps le récit ? Au fond, on raconte comment ça n'en finit pas de se dérober, de fuir, de casser. On raconte le déplacement, la catastrophe. En même temps – on raconte et on accompagne. […] Ce que nous appelons par convention la "réalité" m'apparaît comme un vaste chantier dont nous serions les travailleurs – le "travail" consistant précisément à construire et / ou à détruire cette "réalité", de mille manières et de mille côtés… C'est dire que je crois que le "réel" n'est jamais déjà organisé comme un film, définitivement pas. Quelle serait cette réalité préalable et préexistante que le cinéaste n'aurait en somme qu'à aller rencontrer, enregistrer, reproduire, recopier, retranscrire ? Rien n'est écrit sans écriture, rien n'est dit sans parole, nul nom n'est nommé sans nomination, rien n'est filmé sans film. »
— Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire,* Paris, Verdier, 2004, p. 166-168.

▌En philosophie comme en sciences, en arts plastiques comme en histoire des arts, l'exposition « Natacha Nisic. Écho » sollicite un travail d'analyse et de réflexion autour des notions de perception et de représentation, en particulier dans leurs relations au réel. Vous pouvez vous référer au dossier pédagogique du Centre Pompidou : « La perception, un choix de textes philosophiques » (en ligne : http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-6230b37c7467fb89322b8619e2e5668c&param.idSource=FR_DP-6230b37c7467fb89322b8619e2e5668c).

▌La question du visible et de l'invisible dans le monde réel peut également être abordée en lien avec les matières scientifiques, par exemple à travers l'expérimentation des changements d'état du cycle de l'eau (classes du primaire, cycle 3) ou l'étude des ondes électromagnétiques, des ondes visibles – la lumière – ou invisibles à l'œil – les rayons gamma, les rayons X, les ultra-violets, les infrarouges, les ondes radio – (classes du secondaire)… On peut ensuite travailler la question de leur représentation visuelle.

Images et événements

« Je retiens de ce temps un double mouvement : celui d'une diffraction libératrice, portée par un désir utopique fort, qui porte dans le même temps un éclatement auquel sont liées séparations, ruptures. Un double mouvement que j'ai retrouvé lors de situations et d'événements historiques fondateurs pour moi : la chute du mur de Berlin, où je me trouvais pour faire une partie de mes études, puis la guerre de Yougoslavie que nous avons subie très fortement malgré la distance géographique. Ce sont des passages, de la guerre froide au monde "globalisé", d'un monde d'information et de production d'images binaires à une pléthore de modes et de possibilités de représentation, de diffusion. À cela se sont greffées très naturellement les questions théoriques sur la notion de représentation, sachant qu'il n'y avait pas d'"a-idéologie" des images. »
— Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 110-111.

▌À partir d'une sélection de journaux quotidiens, extraire des images illustrant le même événement et envisager les questions suivantes :
– Que donnent à voir les images sélectionnées de l'événement ?
– Les images donnent-elles des éléments ou des informations supplémentaires par rapport au texte de l'article ?
– Que peut-on dire de la diversité ou de la similitude de ces images ?
– Leur diversité permet-elle d'avoir différents points de vue sur les faits ?
– Quel est le rôle des légendes qui accompagnent les images ?
La consigne peut être aussi donnée sous la forme d'un tableau à compléter, présenté en quatre colonnes :
– L'article m'informe sur…
– L'article ne m'informe pas sur…
– L'image m'informe sur…
– L'image ne m'informe pas sur…

▌Travailler les notions d'objectivité et de subjectivité ainsi que les rapports texte / image dans la relation des faits, à partir du film *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, qui rassemble les impressions et les réflexions d'un voyageur, mais aussi d'un auteur enregistrant des observations et des commentaires au moyen de sa caméra, comme un écrivain l'aurait fait par la prise de notes dans un journal. Un récit de voyage à la première personne est ici élaboré pour décrire une région, la Yakoutie. Chris Marker remet en cause la supposée « objectivité » du genre documentaire en répétant trois fois une même séquence dont il varie uniquement le commentaire.
– Visionner cette séquence avec les élèves (en ligne : http://www.youtube.com/watch?v=rluoXglXfzw)
– Étudier les trois différents commentaires, retranscrits ci-dessous :
« Par exemple : "Iakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre."
Ou bien : "Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre où, tandis que la population s'entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant asiate, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas !"
Ou simplement : "À Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins bondé que ceux de Paris aux heures d'affluence, croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur ville, qui en a besoin…" » (Bamchade Pourvali, *Chris Marker*, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2003, p. 16.)
– Demander aux élèves quel commentaire correspond le mieux selon eux aux images du film, en les incitant à argumenter leurs choix. Que nous montre Chris Marker au travers de cet exercice ?
– Autre incitation : à partir du texte et avant d'avoir vu le film, proposer aux élèves de choisir l'un des trois commentaires et d'en imaginer une représentation (par la peinture, le dessin, le collage), qui rendrait le mieux compte pour eux de cette description de la ville de Iakoutsk. Mettre en commun les images réalisées.

▌« Recueillez la description orale du témoin d'un événement du passé (guerre, grève, résistance, exil, exode…) ou d'un événement contemporain marquant. Tentez de restituer, par le dessin le plus scrupuleux, lieux et circonstances d'un épisode précis (planche, schémas, vignettes), en fonction de ses indications. Intégrez la dimension subjective de son témoignage. Rectifiez à l'aide du témoin, confrontez à des documents visuels de l'époque. » (« Témoin », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 272.)

▌Revenir sur l'image de la jeune fille dans les décombres, largement diffusée dans la presse suite à la catastrophe de Fukushima.
– Consulter à ce sujet l'article d'André Gunthert, enseignant-chercheur, spécialiste des cultures visuelles et des cultures numériques, publié en ligne sur le site « Culture visuelle » et qui s'intéresse à la manière dont cette image est devenue le symbole de cet événement dans les médias (« La pleureuse d'Ishinomaki, ou l'esthétique du désastre, 21 mars 2011 », en ligne : http://culturevisuelle.org/icones/1496). L'auteur montre également les usages et les modifications apportées à une même image pour différentes couvertures de magazines.
– Lors du séminaire du Bal de 2011, qui portait sur les « images manquantes », Nathalie Delbard, critique d'art et maître de conférences en arts plastiques à l'université Lille 3, a également étudié cette photographie appelée aussi « Madone des décombres ». Elle l'a abordée du point de vue des modifications de cadrage dans les publications et de l'éviction de différents détails qui modifie notre perception (Nathalie Delbard, « Les implicites de la sélection photojournalistique (l'auteur et le diffuseur) », in *Les Images manquantes*, Paris, Le BAL / Centre national des arts plastiques, Marseille, Images en manœuvres, « Les Carnets du BAL », n° 3, 2012, p. 60).
– Analyser et commenter les œuvres de Natacha Nisic, qui reviennent différemment sur les traces de ces événements.
– Vous pouvez également consulter le « dossier d'exposition à destination des enseignants et de leurs classes », réalisé par le musée du quai Branly à l'occasion des « Maîtres du désordre » en 2012 (en ligne : http://www.quaibranly.fr/fr/musee/publics/enseignants/ressources-pedagogiques.html).

▌À l'instar de Natacha Nisic dans e et *f*, certains artistes s'attachent à « rapporter le réel », les événements comme les catastrophes, de différentes manières. Il s'agit également pour eux de questionner les possibilités et les limites du rapport qu'entretiennent les images avec la réalité. Ces artistes prennent pour point de départ des situations réelles et tentent de trouver une forme et une manière de les représenter, en déjouant les codes du reportage journalistique et en tentant de proposer une alternative aux images d'actualités qui dépendent du système économique médiatique.
– Étudier les démarches artistiques et les œuvres présentées dans les textes ci-dessous, consacrés à Santu Mofokeng, Harun Farocki, Aernout Mik, Sophie Ristelhueber et Eija-Liisa Ahtila, qui ont également été exposés au Jeu de Paume (vous pouvez vous reporter aux ressources disponibles dans les rubriques « Archives des expositions » et « Archives des dossiers enseignants » sur le site web de l'institution, ainsi qu'aux catalogues édités à l'occasion de chacune des manifestations).
– Repérer comment chaque artiste a pu mettre en place des stratégies et des procédures différentes (choix des sujets, contraintes et protocoles de travail, supports de présentation et de diffusion)…
—
« Afrapix était un collectif de photographes et une agence photo fondée en 1982. Afrapix s'efforçait de "prendre position", de pratiquer une photographie militante. Mon travail pour l'agence fut essentiellement publié par le *Weekly Mail* (qui est devenu aujourd'hui le *Mail & Guardian*). Si l'on y pense, c'était pour moi l'endroit idéal pour publier, parce que j'étais incapable de tenir des délais, ne conduisant pas. Quand on couvrait un événement, les autres types, qui avaient des voitures, fonçaient occuper le labo collectif et placer leur travail avant mon retour. J'étais dans l'impossibilité d'en faire autant, et ça a fini par conditionner mon travail. Je couvrais des choses durant la semaine en sachant que je ne pourrai pas tenir les délais pour le journal du lendemain ou de n'importe quel autre jour. Je le savais, je l'acceptais. Alors, je venais travailler le soir. À 17 heures, quand tout le monde rentrait chez soi, c'était le moment pour moi d'aller au labo travailler sans relâche. Je rentrais tard à la maison, mais j'avais tiré mes photos. Dans mon esprit, je commençais à penser livre, et pas forcément presse. Chaque fois que je prends une photo, j'essaie d'imaginer ce que cela donnerait au sein d'un vaste ensemble…
[…] En fait, je couvrais ce qui relevait de l'actualité, mais d'une façon différente. Pas le genre de nouvelles "choc", comme on dit sur CNN, mais des histoires avec, disons, un déroulement. Le *Weekly Mail* paraissait le jeudi, avant de devenir un journal du vendredi. Le mercredi ou le jeudi, j'allais y déposer les photos que j'avais faites en une semaine, avec des légendes au dos pour dire de quoi il s'agissait. Ils disaient : "C'est maintenant que tu nous les donnes ?" Je ne faisais que déposer mes photos – qu'ils les utilisent ou qu'ils les ignorent – et je rentrais chez moi. Et parfois, j'avais la surprise de les retrouver à la une. *Le Mail* était un hebdomadaire, et certains des événements qu'il couvrait étaient déjà passés dans les quotidiens. Mais comme je n'arrivais jamais à temps, mes photos n'avaient jamais été vues, elles étaient inédites. La lenteur devint ma force. » (« Santu Mofokeng / Corinne Diserens. Entretien, première partie », in *Santu Mofokeng. Chasseur d'ombres. Trente ans d'essais photographiques*, Munich, Prestel, 2011, p. 11.)
—
« L'automne 1989 nous est fortement resté dans la mémoire avec sa succession d'événements visuels : Prague, Berlin, Bucarest. À en juger par les images, c'était le retour de l'Histoire. On voyait des révolutions. Et le scénario révolutionnaire le plus complet nous était livré par la Roumanie : unités de temps et de lieu compris. "Du 21 décembre 1989 (dernier discours de Ceausescu)

au 26 décembre 1989 (premier résumé télévisuel de son procès), les événements qui se déroulaient dans les endroits les plus importants de Bucarest étaient presque intégralement filmés. Nous avons réuni ces différents documents dans l'intention de reconstruire la chronologie visuelle de ces jours". (Harun Farocki)
Dans les films de Farocki, la remise en question de la possibilité de montrer les processus historiques et politiques sous forme d'images joue, dès le début, un rôle central. Comment faire pour décrire à l'aide de moyens cinématographiques des rapports historiques complexes dont les facteurs décisifs sont, la plupart du temps, dissimulés et, de ce fait, non filmables, sans simplifier ou déformer de façon inacceptable ?
Dans *Vidéogrammes d'une révolution*, Farocki, avec son co-metteur en scène Andrei Ujica, fait confiance aux images générées par le renversement lui-même. Le film est composé exclusivement d'images filmées pendant la courte durée à Bucarest et Timisoara ; que ce soit des films d'amateurs tournés avec des caméras privées ou bien que ce soit des images de la télévision nationale, après l'assiègement de la chaîne par les forces démocratiques. "Comme notre narration cinématographique est composée de matériel préexistant, comme il n'y a pas de mise en scène centrale pour donner des instructions aux gens devant et derrière la caméra, il semble que c'est l'histoire elle-même qui se met en images", écrit Farocki dans *Substandard*, un texte qui prépare les idées du film et les développe. C'est pour cela qu'en Roumanie le studio de télévision était, en plus du comité central, le lieu historique principal du renversement. » (Dossier de présentation de l'atelier public « Machines de perception », Grenoble, ESAG, 2009 (en ligne : http://www.esag.fr/pdf/Machine-perception-dossier.pdf). Un extrait du film *Vidéogrammes d'une révolution* est consultable sur le site de la Bibliothèque publique d'information (http://www.bpi.fr/fr/_modules/module_catalog/notice/view.html?notice=4&realisateur=Harun%20Farocki).

—

« Cette fascinante vidéo d'Aernout Mik [*Raw Footage*, 2006] se compose en effet de séquences de la guerre en Yougoslavie prises par l'agence de presse Reuters, des séquences qui – pas assez spectaculaires ou denses pour intéresser les journaux télévisés – attendaient dans leurs boîtes dans les bureaux de l'agence, réfractaires à toute utilisation ou catégorisation, brandissant l'étiquette "à vendre" sans pouvoir inspirer un client ou susciter une demande. Des séquences qui montrent la vie quotidienne de la guerre, les intervalles du conflit, les prisonniers que l'on entasse sans un mot dans des camions, les roquettes lancées contre des cibles civiles, les armes que l'on nettoie, les gens qui traînent au coin des rues et tentent d'éviter les snipers, d'autres encore qui courent entre des bâtiments en ruines. […] Pour moi, l'élément le plus intéressant de cette œuvre est sa simplicité ordinaire, son côté brut, son absence d'intention dramatique ou symbolique. L'installation en deux écrans de *Raw Footage*, la division en chapitres, la taxonomie de toutes les situations et présences humaines ordinaires qui découlent des états de guerre prolongés constituent le matériau de l'œuvre. » (Irit Rogoff, « La vie nue », in *Aernout Mik. Communitas*, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2011, p. 128.)

—

« – Clique, tu verras bien.
– On est sur Mars là, ou quoi ?
– Sur Mars, il n'y aurait pas des lignes droites et des carcasses et des tranchées…
– Sur Mars, il y a eu des canaux, des villes ; en tout cas on l'a cru. Regarde ce sable, ces couleurs marron, cet horizon pétrifié, cette désolation.
– Sable, désert, désolation, oui, mais c'est chez nous, bien de chez nous.
– En pleine science-fiction, alors, après l'Apocalypse. Encore un de ces films qui vous donnent la chair de poule. Pour nous faire peur. Ça doit se passer dans le Nevada ; Hollywood y aura transporté tout son bastringue.
– C'est les Américains oui, et ils ont transporté pas mal de matos, c'est vrai, mais on n'est pas dans le futur, et pas dans un film, et pas dans la science-fiction ; non. C'est une vraie guerre. C'est pour de vrai.
Chez Sophie, tout est pour de vrai, au pied de la lettre, au bout de l'objectif – objectif.
– Mais il n'y a personne, pas une seule figure humaine. On est sur Mars je te dis, à une autre échelle ; on l'a vu à la télé, le robot qui laisse des traces, dont les roues se sont ensablées, que tout le monde a suivi, qui a même détecté de la neige, sur Mars.
– C'est le sable et la couleur qui te trompent. On n'a pas encore salopé Mars à ce point. Pas à cette échelle, en tout cas. Juste sur quelques centaines de mètres.
– L'échelle, justement, on ne peut jamais la juger, avec elle.
– Mais là, ces routes, ces incendies, ce ciel noir, c'est la Terre, hélas, c'est bien la Terre.
– Clique sur celle-là, toute noire de suie. J'ai déjà vu ce genre de gravures de fin du monde ou de début du monde ; c'est du John Martin, début du XIX^{e} ; il y manque Moïse au milieu des nuées, il doit être quelque part, en regardant de près. Agrandis encore.
– Regarde, tu ne verras pas une figure, ce n'est pas une gravure, ce n'est pas du John Martin, ce sont des puits de pétrole, c'est la fin du monde oui, mais du nôtre. » (Bruno Latour, « "Elle porte au vrai, ta Sophie". Entrée pour le catalogue raisonné des œuvres de Sophie Ristelhueber », in *Opérations*, Paris, Les Presses du réel / Jeu de Paume, 2009, p. 9.)

—

« *Where is Where ?* est un film qui aborde le thème du colonialisme et la manière dont deux cultures différentes cohabitent ensemble. Le point de départ renvoie à un fait réel ayant eu lieu à la fin des années 1950, en Algérie. À l'époque, le pays, toujours sous domination française, s'était engagé dans une longue lutte pour l'indépendance. La riposte du gouvernement français aux tentatives d'assassinat de la résistance algérienne était impitoyable et la situation devenait d'une extrême violence. En protestation aux atrocités commises par les Français, deux jeunes Algériens tuèrent leur ami, un garçon français du même âge.

Même si le point de départ du film s'inspire de faits réels, l'histoire porte davantage sur les relations entre cet événement et la situation actuelle. Le meurtre est certes réinterprété à la lumière de la situation mondiale actuelle, mais il permet aussi de remettre dans une perspective historique le conflit entre culture arabe et culture occidentale.
Les trois protagonistes de l'histoire sont : Adel et Ismaël, les jeunes Arabes à l'origine du meurtre, et une poétesse européenne d'une quarantaine d'années. Au début de l'histoire, la Mort pénètre dans la maison de la femme. Le film montre que se confronter à la mort, c'est comme se retrouver dans un pays étranger : c'est remettre en question le fait d'exister en tant qu'individu. Les propos de la Poétesse expliquent clairement ce qui s'est passé tout en considérant et en reliant les problématiques sous-jacentes aux événements : la religion, la culpabilité, la conformité. Petit à petit, la focalisation du récit se déplace du monde de la femme à celui des garçons. Le meurtre est alors transposé au moment présent, détaché de son contexte d'origine : Adel et Ismaël prennent la parole, mettant en avant le caractère inéluctable de leur acte, de ses causes et de ses conséquences.
L'action du film se situe dans une réalité où les événements sont fictifs et reconstitués dans un décor, comme au théâtre. Une manière ici d'insuffler un peu de vie à l'histoire mais aussi d'examiner les rapports entre les différents niveaux de lecture. Ainsi, le mode de narration est expérimental. Les informations ne sont pas simplement fournies par ce que l'on peut voir à l'écran, les images et le son ont été retravaillés pour produire un impact qui dégage un autre niveau de compréhension. » (« Synopsis, *Where is Where?* », in *Eija-Liisa Ahtila*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2008, p. 162.)

Gestes quotidiens et transmission

« Ainsi, que ce soit dans mes pièces anciennes ou plus récentes, deux mouvements tendent, paradoxalement, vers le même souci de défragmentation du réel. Le premier se sert des formes du langage sacré et rituel, dont il s'agit de dissocier une première strate de récit, et le second s'attache au quotidien le plus banal, décontextualisant les gestes et attitudes qui nous entourent, pour les rendre accessibles à une nouvelle forme de récit. »
— Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 108.

« Le geste, dans son sens abstrait, signifie acte ou action. On parle de geste d'autorité ou de générosité, de faire un beau geste quand on intervient en faveur de quelqu'un. Dans ces cas-là, le geste est un acte symbolique. Le geste peut aussi accompagner la parole, en illustrant les mots et les idées. Il peut aussi la remplacer totalement, comme le fait le langage des signes pour les malentendants. Dans son "Complément du dictionnaire italien", le célèbre designer italien Bruno Munari s'amuse à répertorier les nombreux gestes qui rythment les conversations des Napolitains. Il souligne ainsi la richesse et la précision du langage gestuel populaire. Dans ces cas-là, le geste est expressif, il est une composante essentielle des rapports humains

Catalogue de gestes (extraits), 1995-…
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris (Don de l'artiste)

et permet souvent de se faire comprendre par-delà la barrière de la langue. À l'inverse, le geste dit "technique" est plus spécifique, il est toujours lié à une pratique ou un travail particulier. Le geste technique n'est pas directement impliqué dans les rapports humains, mais plutôt dans ceux qui lient l'homme à son environnement physique. Il concerne toute action sur la matière et entraîne souvent l'usage d'un outil. Le geste technique peut faire l'objet d'une profession, comme celle de peintre, de chirurgien ou de couturier où le savoir-faire est primordial. Mais il trouve aussi sa place dans le quotidien, quand on noue ses lacets, qu'on se brosse les dents, ou qu'on beurre ses tartines. Le geste technique existe bien avant d'être théorisé et identifié comme tel par les historiens de la technique dans leurs analyses des outils de la préhistoire. Il est originellement lié à un instinct de survie que l'homme partage avec les autres formes du vivant. Il s'est naturellement développé pour répondre aux besoins d'alimentation, avec la pratique de la cueillette ou la chasse. […] C'est en cela que le geste dit technique est fondateur et peut-être plus universel que le seul geste expressif, tel qu'il se définit couramment, nu et abstrait. Le geste peut s'appliquer à toutes les choses disponibles dans un environnement commun : corps, objets ou matériaux bruts. Il est alors une expression profonde de l'homme, qui ne passe pas par les codes de la communication, et à travers laquelle il se construit. »
— Pierre Charrié, *La Beauté du geste et la machine*, mémoire de fin d'études sous la dir. de Laurence Salmon, ENSCI (École nationale supérieure de création industrielle) – Les Ateliers, 2008, p. 7-10 (en ligne : http://www.ensci.com/uploads/media/memoire_pierre_charrie.pdf).

▌Rechercher les différentes définitions et fonctions du geste, à partir du texte ci-dessus.

▌Proposer ensuite aux élèves d'identifier un geste précis qui leur a été transmis lorsqu'ils étaient plus jeunes et qu'ils réalisent encore aujourd'hui, ou de repérer un geste qu'ils pensent eux-mêmes transmettre. Vous pouvez prendre comme exemple la réalisation de plats

traditionnels. Comment s'est effectuée la transmission ? De manière orale ? Écrite ? Par l'apprentissage des gestes ? Chaque élève peut réaliser un document écrit et visuel (photos, croquis, vidéos), rendant compte des gestes de préparation qui leur ont été transmis.

▌Travailler sur les gestes en tant que signes. Les gestes sont-ils reconnaissables et compréhensibles par tous ? Qu'en déduire sur les usages et les fonctions des gestes ?

▌Proposer aux élèves de faire des recherches sur les gestes et les signes qui ouvrent et concluent une rencontre dans différents pays ou communautés (poignées de mains, accolades, baisers…). Vous pouvez également prendre l'exemple du geste « non » et vous appuyer sur le dossier pédagogique de l'académie de Montpellier-Cercle d'étude en Art/Danse-2007 en ligne : http://pedagogie.ac-montpellier.fr/danse/CED/3reflechir_sur_le_geste.pdf

▌« Décrire, mimer et photographier (ou filmer) les expressions corporelles, gestuelles et de physionomie pour traduire de sentiments : joie, peur, refus, mépris, souci, fatigue, dégoût, étonnement, attention, attendrissement, souffrance… En dégager, sous forme de dessins très schématiques, les traits significatifs. » (« Codes gestuels de communication », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 121.)
– Prolonger la séance en constituant un « dictionnaire » de gestes.
– Rechercher une manière de les classer et rédiger les significations correspondantes.

▌Travailler sur des gestes quotidiens (manger, téléphoner, travailler, s'amuser…) et les représenter photographiquement :
– Réaliser les photographies sur fond neutre, afin de décontextualiser la scène : l'élève mime le(s) geste(s) puis il accomplit le(s) geste(s).
– Gommer, à l'aide d'un logiciel de retouche d'image, les objets liés à l'action représentée.
– Pour cette séquence, vous pouvez vous appuyer sur la série de photographies *Fictions* (2006) d'Édouard Levé ainsi que sur des pratiques en danse contemporaine, qui prélèvent dans le quotidien des gestes pour développer des figures chorégraphiques (Mathilde Monnier).

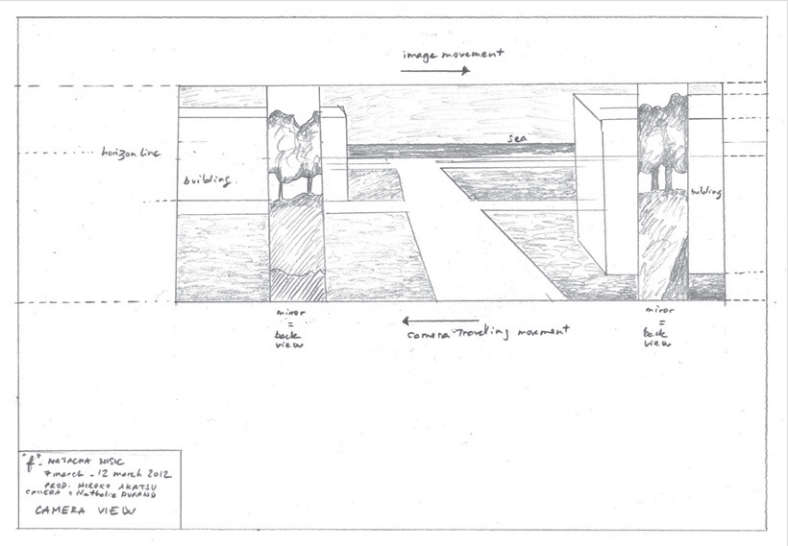
▌Inviter les élèves à relever sur un carnet par des croquis, des notes écrites ou des photographies, l'ensemble des gestes ou des actions qu'ils effectuent le matin du lever à leur arrivée en classe.
Trouver une forme adéquate pour les présenter afin de mettre en valeur l'effet de succession (carnet, papier accordéon, flip book, diaporama…).

▌En lien avec la question du programme de troisième « l'œuvre et le corps », le site des Arts plastiques de l'académie de Poitiers propose une séquence de travail autour des « gestes du quotidien » et de la pratique vidéo (en ligne : http://ww2.ac-poitiers.fr/arts_p/spip.php?article472).

Dispositifs de narration

« Marta Gili : Une sorte de rupture s'opère très nettement dans ta démarche avec le dispositif de narration de tes dernières installations, où le récit se présente en plusieurs temps et instants.
Natacha Nisic : Ce qui s'affirme dans mes dernières œuvres – depuis e en particulier, réalisée en 2009 – est la tentation d'une forme de récit qui associerait la parole aux êtres et aux paysages. Dans le cas de e se déploient trois temps de ce récit, l'avant de la catastrophe qui contient une part d'insouciance, le temps suspendu où "cela" se passe, qui est un temps subjectif paradoxal car les quelques secondes du tremblement de terre sont vécues comme une éternité par ceux qui le subissent, et l'après, qui est un temps qui porte les stigmates visibles ou invisibles de l'événement et doit se redéfinir, se réinventer. La linéarité de ce récit en trois temps n'est qu'un effet de surface, une construction abstraite qui ne peut se produire qu'avec une distance extérieure ou lointaine comme celle du témoin, de l'étranger, ou avec une distance temporelle suffisante. C'est un effet de perspective, c'est-à-dire une construction du récit où des lignes de fuite et des axes peuvent se réunir en un ou plusieurs points, quelque chose de la diffraction et de la brisure peut ainsi se reconstruire. Le dispositif de l'installation en trois écrans simultanés demande au spectateur de se saisir des sens multiples, de choisir et d'associer les éléments d'un montage subjectif dans une situation de seuil : à l'incomplétude inhérente au dispositif s'associent des éléments englobants tels que le son, mêlant des ambiances de nature, avec oiseaux et insectes stridents, et des fréquences graves quasi telluriques. Le mouvement de retrait par rapport à l'incomplétude du sens est compensé par d'autres éléments du langage des formes et des sons. »
— Marta Gili, « Entretien avec Natacha Nisic », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 108-109.

La notion de dispositif, « importée » dans le champ des arts plastiques, se réfère à une conception et une approche particulières de l'œuvre d'art. Selon *Le Petit Robert*, un « dispositif » est la « manière dont les pièces, les organes d'un appareil sont disposées ; le mécanisme lui-même ». Il convient donc de rappeler comment certaines pratiques artistiques contemporaines ont expérimenté et reformulé les questions d'espace et de temps dans l'œuvre. Si l'installation est devenue un médium artistique, le dispositif a trait à la manière dont les différents éléments sont « agencés ». Pour Anne-Marie Duguet, « le dispositif est un système complexe où se détermine, selon des modalités spatio-temporelles et des conditions d'expériences particulières, l'infinité des rapports possibles entre le spectateur, la machine, l'image, l'environnement. Appareillage à la fois technique et conceptuel, il est le lieu où s'opère l'échange entre espace mental et réalité matérielle. Plus qu'un principe explicatif, il s'agit d'un ensemble d'opérations à cerner » (*La Revue virtuelle*, Centre Pompidou). On peut rapprocher la notion de dispositif de celle « d'agencement », telle que l'a définie le philosophe Gilles Deleuze. « Qu'est-ce



Dessin préparatoire au tournage du film *f*, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

Tournage du film *f*, Hisanohama, région de Fukushima, 11 mars 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi, la seule unité de l'agencement est le cofonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie". » (Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 84-85.)

Les genres narratifs ont pour but de raconter, de faire le récit de quelque chose. La narration, également appelée discours narratif, raconte une histoire vraie ou fictive par la voix d'un narrateur. Cette histoire comporte des événements et présente des faits qui se déroulent dans des lieux précis, à une époque donnée. La narration peut avoir plusieurs finalités : informer, divertir, formuler des opinions, expliquer, argumenter, persuader. Dans l'échelle de la représentation, le récit est la forme de fiction qui s'apparente le plus au « réalisme » et qui donc imite et informe à la fois la réalité, sans chercher à se confondre avec elle. Il est donc convoqué, aussi « naturellement » que la photographie ou la vidéo, dans l'élaboration de l'histoire. Le récit repose sur une transaction avec les notions de réalité et de vérité, transaction qui exige à son tour l'activité interprétative du lecteur ou du spectateur.

« Dès le commencement, les vidéastes ont inventé de nouvelles formes de la narration. À chaque tournant de l'histoire de la vidéo, les artistes se sont intéressés au temps comme matériau de la vidéo. Au début, c'était le temps réel qui les fascinait : sans traitement ni montage, la vidéo pouvait saisir le temps tel qu'on le vivait, ici et maintenant, à l'intérieur comme à l'extérieur. Les artistes aujourd'hui privilégient la manipulation du temps, brouillant les frontières entre passé et futur. De vastes installations permettent de pénétrer dans les multiples strates du temps, tel qu'il est véritablement vécu dans nos vies de veille et de rêve. »
— Michael Rush, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 10.

Images en mouvement et récit

▌Expérimenter la durée dans l'image en mouvement :
– prendre la photographie d'un paysage ou d'une personne ;
– avec le même cadrage et le même point de vue, en plan fixe, réaliser un film de quelques minutes ;
– Demander aux élèves de comparer les spécificités des deux médiums : ce que donne à voir l'un et pas l'autre, ce que ressent le spectateur devant l'un puis l'autre.

▌Repérer et analyser les différentes possibilités de composition temporelle et de construction du récit, que permettent les images en mouvement : les flash-back, les ellipses, les prolepses (anticipations), les accélérations ainsi que leurs traitements cinématographiques : successions rapides de plans, travellings, surimpressions d'images, fondus enchaînés, multiplication des vignettes dans l'écran (split screen). Analyser les effets narratifs obtenus.

▌Étudier les possibilités de narration propres aux mouvements de caméra, notamment le « travelling latéral » que l'on peut retrouver dans les œuvres récentes de Natacha Nisic telles que *f* (voir les illustrations ci-dessus et ci-contre).
Le premier travelling latéral est l'œuvre d'un opérateur Lumière, Alexandre Promio, qui, en 1896 à Venise, installa sa caméra sur une gondole et filma la rive depuis le Grand Canal. C'est aussi le premier travelling de l'histoire du cinéma (http://www.dailymotion.com/video/xajw4n_cinema-des-freres-lumieres-venise_shortfilms).
Proposer aux élèves de créer un récit en pratiquant le travelling latéral en plan-séquence. On pourra trouver un « décor » et des « acteurs » dans l'espace réel ou bien constituer (en peinture ou par collage) une frise qui constituera la succession des images du film.

Sons, textes et mots

« À l'époque du cinéma muet, l'image et le support écrit étaient les seules sources d'information pour le spectateur. L'action, les gestes et mimiques des acteurs étaient

f, 2013
Courtesy Galerie Florent Tosin, Berlin

complétés par des cartons insérés entre deux plans, ce qui permettait de compenser l'absence de son et de dialogues audibles. Ces cartons imprimés étaient appelés "titres" car il s'agissait au départ des titres des scènes et des séquences du film. Ce système avait été emprunté aux pièces de théâtre et aux spectacles de music-hall.
Les films muets s'allongeant, les "titres" étaient utilisés pour tout type d'information écrite : les dialogues ou les commentaires narratifs. Ces "titres", "intertitres" ou "cartons" peuvent donc s'entendre comme étant les précurseurs du sous-titrage dans les films parlants.
Avec le cinéma parlant se pose la question de la transmission des informations sonores. Dans les années 1920, le cinéma bénéficiait du prestige et du mythe du langage universel puisqu'il n'y avait aucune barrière de langue pour une compréhension internationale. Entre 1913 et 1929, le texte écrit n'était donc que rarement utilisé par les plus grands partisans de ce langage "idéal". Mais avec l'arrivée des films parlants, cette vision largement répandue du cinéma devait rapidement disparaître au profit d'une vision totalement différente qui englobait tous les supports de communication et conférait au discours un rôle majeur dans les films. »
— « Histoire du sous-titrage adapté », site de la CAASEM, Collectif des adaptateurs de l'audiovisuel pour les sourds et malentendants (http://www.caasem.fr).

« *Andrea* (2012) de Natacha Nisic se compose de cinq vidéos de longueurs variables. Dans l'exposition "K. W. Complex", l'œuvre, qui mêle des séquences tournées par l'artiste à Fischbachau en Bavière et des images d'archives de la télévision bavaroise, se déployait sur des écrans répartis dans l'espace d'une salle entière. Intitulées *La Rencontre, Les Âmes, Les Soins, Archives* et *Les Voix*, les vidéos exposent, à travers des "langages" différents, l'histoire étrange et insolite d'un personnage. Paysages et couleurs contrastés de l'Allemagne et de la Corée du Sud, silence et bruit du vent, chansons populaires et textes des sous-titres, qui tour à tour interrompent et lient le flux d'images, constituent la toile de fond de ce drame et confèrent à l'ensemble de l'installation une texture extrêmement disparate. Une hétérogénéité qui révèle toute sa complexité lorsque l'on entreprend de retracer "l'arbre généalogique" d'*Andrea* ».
— Beck Jee-sook, « *Andrea*, dans ce monde triangulaire », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 90.

▌Dans l'installation *Andrea en conversation*, demander aux élèves :
– d'identifier les différentes sources de récits que comporte l'installation ;
– de relever les mots inscrits sur « cartons-titres » ou « intertitres », dans l'ordre dans lesquels ils les voient apparaître ;
– de mettre en commun les listes de mots et les étudier. Quels sont les éléments de langage utilisés (noms, adjectifs, verbes, ponctuations…) ? Qu'apportent ces mots comme information ? Qu'ajoutent-ils à la perception des images ? L'ordre de perception des mots par le spectateur modifie-t-il la compréhension du récit ?

▌Réaliser un film muet (ou un diaporama), en montant des images en mouvement (ou fixes) et des cartons titres ou des mots afin de composer un récit. À chacun des élèves de déterminer le rôle des cartons titres (ils peuvent être poétiques et ajouter du sens aux images, ils peuvent être descriptifs et permettre une meilleure compréhension des actions des images, ils peuvent comporter des dialogues).

▌« Le rôle de la musique dans les films "parlants" ou muets
– Visionner une séquence filmique sans le son, ou en faisant le choix d'une autre musique, analyser l'effet narratif obtenu, comparer.
– À partir de l'écoute d'un extrait musical, imaginer une scène, retrouver une scène. » (Marie-Jeanne Defranchi, « Exploitation pédagogique d'un film », dispositif « École et cinéma », pour les cycles 1 et 2, en ligne : http://web.ac-corse.fr/ia2a/docs/Art/exploiter_le_film_C_2.pdf).

▌À partir d'un film sur support DVD, travailler autour d'une séquence et avec les différentes versions sous-titrées et doublées, afin de mettre en évidence les variations de sens, les interprétations et les déplacements que peuvent engendrer les actions de traduction. Commencer par exemple par le sous-titrage en langue originale (version pour malentendant), continuer avec le sous-titrage dans une autre langue, puis finir par le doublage.

▌En lien avec la question du programme de quatrième, « les images et leurs relations au réel » et autour de « saynètes sonores », le site des Arts plastiques de l'académie de Poitiers propose une séquence de cours, qui considère l'image et son rapport au son, en combinant gestes du quotidien et sons inattendus (en ligne : http://ww2.ac-poitiers.fr/arts_p/spip.php?article546).

Agencement et mise en espace des images
Dans ses salles de l'exposition, Natacha Nisic associe plusieurs sources de projection et plusieurs écrans, disposant ainsi dans l'espace différentes images qui multiplient les temps du récit et les points de vue. Le spectateur est invité à se déplacer dans les installations, à réaliser son propre montage et à (re)constituer l'histoire. Si les différents éléments qui constituent les œuvres font l'objet d'un choix précis, ce sont leurs places respectives dans l'espace comme dans le déroulement qui engendrent relations et significations ; on peut ici parler d'« architecture du récit ».

« Parce qu'en art plus qu'ailleurs une pensée se développe toujours dans un espace, l'installation vidéo définit un espace réel que le spectateur va à son tour retraduire en espace mental. »
— Françoise Parfait, « Du moniteur à la projection : l'installation dans tous ces états. Espaces et dispositif », in *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 164.

« Si aucune "interactivité" physique n'est ici requise du visiteur, celui-ci, confronté à deux écrans audiovisuels synchronisés, dialoguant pour ainsi dire entre eux, acquiert une véritable mobilité textuelle. […] Car les événements se combinent toujours d'une façon unique dans sa perception, et cette combinaison guide sa promenade, qui ne peut se répéter que comme différence. […] À la différence du dispositif cinématographique classique, où le défilement linéaire des images consigne successivement des significations, on cherche (et on montre) ici pour une image donnée, mobile ou statique, une autre image, qui puisse lui être convenablement adjointe dans une sorte de montage horizontal. »
— Christa Blüminger, « Harun Farocki, circuits d'images », *Trafic,* n° 21, 1997, p. 44-49.

▌Ce n'est pas seulement ce qui est présenté et/ou représenté qui est important, mais aussi la façon dont on le présente ou le représente, et les choix de disposition dans l'espace. Le spectateur est un des éléments du dispositif au sein duquel il dispose d'une relative liberté de mouvement. Il est invité à expérimenter des liens, à se questionner à développer un point de vue : à se positionner. Par ces interrogations, l'exposition permet d'aborder cette catégorie d'œuvre propre à l'art contemporain qu'est l'installation.

▌Pendant la visite de l'exposition Natacha Nisic, étudier les espaces du Jeu de Paume tels qu'ils sont investis par l'artiste, la manière dont les salles sont transformées par et pour l'exposition.
Quels sont les présupposés et les implications de la mise en espace, du point de vue du rapport de l'institution et du public aux œuvres ? Comment l'installation de ces œuvres peut-elle être reconfigurée en fonction des lieux dans lesquels elle est présentée ?
En outre, certaines recherches de Natacha Nisic peuvent donner lieu à une œuvre présentée dans l'espace d'une exposition, comme l'installation vidéo *Andrea en conversation,* mais aussi à un film documentaire, comme *Le Ciel d'Andrea*, diffusé à la télévision (vidéo, 2013, 70', production : Arte-La Lucarne et Seconde Vague Productions).

▌Détailler le dispositif de projection dans une salle de cinéma (position du spectateur, seul/en groupe, place de l'écran, du projecteur, obscurité).
Quels effets produisent ce type de dispositif sur le spectateur et sur sa manière de voir le film ? Comparer cette expérience avec celle vécue par les élèves dans les salles d'expositions de Natacha Nisic.

▌En lien avec la question de la place du spectateur et de son déplacement dans l'espace, on peut développer la notion de « point de vue », dans trois directions :
– le point de vue pris comme un emplacement réel ou imaginaire, depuis lequel une scène est regardée ;
– la façon particulière dont une scène peut être considérée;
– l'opinion, le sentiment ou le jugement du spectateur.

▌« Aussi l'intrusion du "paysage sonore", qui ne cesse d'être synchronisé et désynchronisé avec le paysage visuel, et l'insertion d'"hyper-textes", qui interrompent soudainement le déroulement des scènes, décomposent-elles tous les aspects de la vision du monde fondée sur la perspective occidentale à point de fuite unique. En ce sens, le "vidéopaysage" d'*Andrea*, qui se concentre davantage sur l'interrelation entre l'individu et le paysage, semble plus proche de la technique picturale du *samwon**, qui effectue un montage de différents temps et espaces mêlant premier plan, plan moyen et arrière-plan. »

* « *Samwon*, qui signifie littéralement "trois perspectives" en coréen, renvoie au *kowon* (vue depuis le pied d'une montagne vers le sommet), au *simwon* (vue d'une montagne de face englobant son arrière-plan) et au *pyôngwon* (vue depuis une montagne sur le paysage qui s'étend au loin entre celle-ci et la montagne située en arrière-plan) et correspond au regard d'un artiste peignant le paysage naturel. À la différence de la perspective scientifique occidentale, la technique du *samwon*, fondement de la peinture de paysage orientale traditionnelle, confère un mouvement dynamique complexe et une beauté spatiale unique à la composition des peintures. »
(Beck Jee-sook, « *Andrea*, dans ce monde triangulaire », in *Natacha Nisic. Écho*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Actes Sud, 2013, p. 95-97.)

– En histoire des arts, faire des recherches sur les différentes manières de représenter l'espace et la profondeur en peinture.
– Représenter un paysage urbain, en utilisant la technique à point de vue unique de la perspective albertienne, qui a longtemps caractérisé la représentation de l'espace en Occident.
– Représenter le même paysage, à partir de différents points de vue et en expérimentant la technique traditionnelle coréenne du *samwon* évoquée dans le texte ci-dessus.
– Assembler les différents points de vue de plusieurs manières : par superposition (en travaillant avec des calques), par assemblage (en découpant préalablement les différents points de vue), par succession (en travaillant sur une présentation indiquant une séquence).
– Comparer les deux approches. Que donnent-elles à voir ? Comment le montrent-elles ? Quelle attitude proposent-elles aux spectateurs ? Qu'en déduire de notre rapport aux images ?

Lieux ressources en Île-de-France pour l'art vidéo

▌Le Centre Pompidou
www.centrepompidou.fr/
À l'intérieur du Musée national d'art moderne, l'espace des nouveaux médias permet la consultation de l'une des plus importantes collections d'œuvres vidéo, avec des artistes comme Vito Acconci, Claude Closky, Jean-Luc Godard, Mike Kelley, Matthieu Laurette, Bruce Nauman, Tony Oursler, Nam June Paik, Pipilotti Rist…
▌L'Antenne du Plateau / Frac Île-de-France
www.fracidf-leplateau.com/
L'Antenne constitue un espace documentaire et pédagogique dans lequel il est possible de visionner et d'étudier les vidéos de la collection du Frac Île-de-France. Une séance spécifique a été conçue pour les classes autour des images en mouvement, parallèlement à la visite de l'exposition de Natacha Nisic au Jeu de Paume (voir les « parcours croisés », p. 2 du présent dossier).

Ressources en ligne

Beaucoup d'artistes proposent des extraits de leurs œuvres vidéo sur leur site personnel. De nombreux extraits sont également visibles en ligne sur les sites des musées et des centres d'art, ainsi que sur les plateformes d'hébergement et de partage :
▌UbuWeb (films, vidéos, enregistrements sonores) :
www.ubu.com
▌Le Fresnoy, médiathèque :
http://mediatheque.lefresnoy.net/
▌Encyclopédie nouveaux médias, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne :
www.newmedia-art.org/
▌Collection nouveaux médias, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne :
http://www.centrepompidou.fr/pdf/collectionNM.pdf
▌Les collections vidéo du Centre Pompidou et du Frac Île-de-France, ainsi que celles d'autres musées européens, sont répertoriées et documentées (avec de courts extraits des œuvres vidéo) :
www.newmedia-art.org
▌Dailymotion : www.dailymotion.com/
▌Flickr : www.flickr.com/
▌Youtube : www.youtube.com/

Lexique de l'image en mouvement

Un certain nombre de termes sont communs à la photographie, au cinéma, à la vidéo, sans nécessairement avoir le même sens selon les médiums. Le cinéma, qui découle de la photographie, se caractérise par une « grammaire » particulière, qui a servi de modèle référentiel pour la vidéo. La « Grammaire de l'image animée », proposée ci-dessous, a été élaborée par l'Antenne / Plateforme pédagogique du Plateau, centre d'exposition du FRAC (Fonds régional d'art contemporain) d'Île-de-France. Certains termes (précédés d'un astérisque) ont été ajoutés ici, en lien avec la pratique de Natacha Nisic.

Axe ■ Direction de la caméra par rapport à ce qui est filmé. Il est possible de changer d'axe pendant l'enregistrement d'un même plan, ou d'un plan à l'autre (principe du découpage). La plongée (caméra au dessus) et la contre-plongée (caméra au dessous) sont des angles de prise de vue particuliers.

* **Cadre, cadrage** ■ Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le réalisateur travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible.

Caméra ■ Appareil de prise de vues pour l'enregistrement du mouvement (cinéma ou vidéo). En anglais, le terme caméra désigne également l'appareil de prise de vues photographiques. Une caméra comprend un objectif, un moteur mécanique, un viseur, des accessoires.

Caméra-stylo ■ Le cinéaste et écrivain Alexandre Astruc invente en 1948 l'expression « caméra-stylo » et compare ainsi le cinéma à l'écriture littéraire. Il envisage en romancier un usage délibérément subjectif de la caméra. Les cinéastes de la Nouvelle Vague reprendront à leur compte cette expression. Les caméscopes numériques actuels, légers et faciles d'usage semblent techniquement concrétiser ce qui n'était hier qu'un projet théorique.

Champ ■ Espace couvert par l'optique de la caméra et se retrouvant sur l'image.

Champ / contrechamp ■ Procédé de montage classique visant à rapprocher deux portions d'espace opposées. Par exemple, pour un dialogue, on voit en alternance chacun des deux personnages qui se font face. Le contrechamp est ce qui fait face au champ.

Champ (profondeur de) ■ L'espace dans lequel un sujet peut se déplacer et continuer d'apparaître net à l'image. Il s'agit d'une figure de style de réalisation (que l'on retrouve par exemple chez Orson Welles, Jean Renoir, etc.).

Cinématographe ■ En 1895, les frères Lumière organisent à Paris la première projection de cinématographe. Le procédé qu'ils ont inventé va donner son nom à toute l'industrie qui va se développer à partir de là, le cinéma.

De nombreuses recherches avaient préparé cette invention, aussi bien dans le domaine des loisirs et du spectacle (Émile Reynaud) que dans les sciences et la médecine (Étienne Jules Marey). Mais le cinématographe est la première invention mettant en œuvre conjointement l'enregistrement photographique, la synthèse photographique du mouvement par le défilement du film, la projection des images par la lumière. D'abord muet et en noir et blanc, le cinéma verra dans les premières décennies de sa diffusion le développement de nombreux procédés pour faire de la couleur et du son.

Si l'invention du cinéma vise à la reproduction du mouvement, on peut dire que l'invention de la télévision vise elle avant tout à la production et à la diffusion d'images et de son dans l'espace.

Documentaire ■ Genre de film, traitant d'un sujet emprunté au réel, et dans lequel un point de vue est affirmé (à la différence du reportage). Robert Flaherty, Jean Rouch, Raymond Depardon sont d'importants réalisateurs de documentaires.

Effets spéciaux ■ Dès les origines du cinéma, des réalisateurs comme Georges Méliès se sont intéressés à modifier le réel par des effets comme le « truc » (interruption du filmage, modification de la position d'un personnage dans le champ, puis reprise du filmage sans modifier le cadre : au visionnage, le spectateur a l'illusion d'une continuité).

Les différents effets suivants visent à mélanger ou raccorder différentes sources d'images :

– incrustation / fond bleu : superposition d'images animées. Une action est filmée sur un fond bleu, sur lequel il est possible d'intégrer, de « coller » une autre image (un décor par exemple) ;

– morphing : transformation d'une image en une autre ;

– surimpression : mélange de deux sources d'images animées ;

– volets : remplacement d'une partie de l'image par une autre.

Ces effets, propres à l'image électronique, se retrouvent aujourd'hui dans l'ensemble de la production des images animées grâce aux technologies numériques.

Ellipse ■ Rupture de la continuité temporelle sous la forme d'un raccourci dans le déroulement d'une histoire, la suppression volontaire d'une partie des informations. Opposé à dilatation du temps.

* **Flash-back** ■ Plan ou séquence interrompant le déroulement de la narration pour retracer des événements chronologiques antérieurs à l'action en cours, comme les souvenirs d'un personnage.

Fiction ■ Un film de fiction développe une continuité narrative, un récit. C'est une œuvre de création qui comporte les étapes du scénario (écriture originale ou adaptation littéraire), de la réalisation et du montage. Tous les choix sont supervisés par le réalisateur (qui peut aussi être l'auteur de son film). En fonction de la durée, on parle de court ou de long métrage (durée supérieure à une heure). On oppose traditionnellement cinéma de fiction et cinéma documentaire (depuis Lumière et Méliès aux origines du cinéma), mais de nombreux exemples de mélange des genres jalonnent l'histoire du cinéma (Roberto Rossellini, Agnès Varda, Alain Cavalier, les frères Dardenne …).

Film ■ Pellicule recouverte d'une émulsion sensible, support sur lequel on enregistre des images photographiques ou cinématographiques. Le terme désigne par extension une œuvre cinématographique, et peut désigner une œuvre vidéo.

Fondu ■ Effet d'apparition ou de disparition progressive de l'image. Deux modes particuliers sont à noter :

– fondu enchaîné : disparition d'une image et apparition simultanée d'une autre image, en surimpression ;

– fondu au noir : disparition d'une image et apparition d'un écran noir (opposé à ouverture au noir).

Format (changement de) ■ Il existe différents procédés de transfert d'un format à l'autre :

– gonflage : passage à un format supérieur (par exemple du film super-8 au film 16 mm) ;

– kinéscopage : enregistrement sur film d'images et de sons au format vidéo ;

– télécinéma : transformation des images et sons d'un film en signaux de télévision ;

– repiquage : réenregistrement des informations provenant d'un support audiovisuel ;

– numérisation : sauvegarde sous la forme de données numériques.

Hors-champ ■ Ce qui est en dehors de la composition de l'image. Le montage hors-champ est une figure de style destinée à suggérer l'espace et à faire travailler l'imagination du spectateur.

Lumière ■ L'image photographique se fixe par l'action de la lumière sur le papier sensible. Le cinématographe, de même, repose sur l'action de la lumière pour impressionner la pellicule, et ensuite pour faire apparaître les images à l'écran par le phénomène de la projection. Le moniteur de télévision est également par essence une source de lumière. Les images apparaissent et disparaissent au gré des variations lumineuses. À l'intérieur de ces images, il faut s'interroger sur les variations de la lumière en intensité (directe/indirecte…), en qualité (naturelle/artificielle), etc.

Montage ■ Agencement des différents plans. Dans un film traditionnel, après les étapes d'écriture du scénario, de tournage des plans, l'étape du montage constitue en quelque sorte le troisième moment de réalisation. Le montage comprend :

– le visionnage et la sélection des rushes (le matériel tourné) ;

– le bout à bout : choix de l'ordre des différents plans, le raccordement des plans entre eux ;

– les choix opérés au montage déterminent la structure globale, mais aussi le rythme, le propos du film.

Plan ■ L'élément de base du film. On utilise également le terme pour qualifier la distance, la profondeur du champ (avant-plan, arrière-plan…).

Plan (durée du) ■ Un plan se caractérise par sa durée. On dissocie entre autres :

– plan court ;

– plan long ;

– plan séquence : un plan qui équivaut à une séquence (absence de montage).

Plan (échelle de) ■ Différents noms conventionnels sont utilisés pour qualifier les différentes tailles des plans :

– plan large ou plan d'ensemble ;

– plan en pied ou plan moyen ;

– plan américain (personnage coupé sous les poches du pantalon) ;

– plan taille ;

– plan poitrine ou plan rapproché ;

– gros plan ;

– très gros plan ;

– insert.

Plans en mouvement

– Travelling : la caméra se déplace (gauche/droite, haut/bas) en conservant le même axe d'orientation,

– Panoramique : la caméra pivote sur elle-même mais ne se déplace pas (gauche/droite, haut/bas),

– Zoom : mouvement de l'objectif de la caméra (avant/arrière). À noter qu'à la différence des deux autres, ce mouvement ne peut pas être assimilé à un mouvement de l'œil, il est propre à la caméra.

Plan subjectif ■ La caméra se situe au niveau des yeux d'un personnage et nous montre son point de vue.

Postproduction ■ Ensemble des opérations se situant après le tournage d'un film (montage, effets spéciaux, etc.).

Production ■ Cadre de travail dans lequel s'inscrit une réalisation. On oppose traditionnellement la production de cinéma et de télévision (industrielle par nature) à la production artistique (plus « artisanale » et légère — certaines œuvres pouvant même être autoproduites), bien que les exemples de productions plus complexes et coûteuses se multiplient (par exemple les réalisations récentes de Bill Viola).

*** Prolepse** ■ Anticipation, le récit anticipé d'une action qui ne s'est pas encore déroulée.

Raccord ■ Passage d'un plan à un autre. Certaines règles (comme la règle des 180 degrés) régissent les changements de plan, pour le respect d'une cohérence de temps, d'axe, de lumière, etc.

Séquence ■ Partie d'un film ; un ensemble de plans forme une séquence.

Son (relations sons / images) ■ S'il est beaucoup question d'images animées, il est également intéressant d'être sensible au son et aux relations particulières qui s'établissent entre les sons et les images, qui peuvent être de l'ordre de la concordance (les deux coïncident) ou de la dissociation, et ceci dans un but esthétique et/ou critique.

Spectateur ■ Chaque dispositif d'images et de sons crée des conditions particulières de réception pour le spectateur, conditions sur lesquelles il convient de s'interroger. Au cinéma, le spectateur a une place bien déterminée (assis, immobile, en collectif) et le spectacle de la projection sur l'écran le captive et lui fait tout oublier, le temps du film. Face à la télévision, le spectateur peut établir un rapport moins passif en agissant (grâce au magnétoscope, au DVD, à l'ordinateur…) sur le choix du programme, la vitesse de défilement, etc. Dans l'espace d'une installation enfin, le spectateur devient flâneur, il est en mouvement face aux images et aux sons, il est amené à engager une réflexion critique.

*** *Story-board*** ■ Outil de travail, réalisé avant le tournage, qui regroupe, sous forme de croquis, l'ensemble des plans et mouvements de caméra ainsi que les indications sonores.

*** *Split screen*** ■ Anglicisme traduit en français par « écran divisé » ou « écran séparé », le *split screen* est, dans une production audiovisuelle (au cinéma, à la télévision, dans le jeu vidéo), un effet consistant à diviser l'écran en plusieurs parties appelées cadres ou cadrages ; chacune de ces parties présentant des images différentes : plusieurs scènes différentes, ou bien plusieurs perspectives différentes d'une même scène (Source : *Wikipédia, l'encyclopédie libre*).

Titres ■ Les mots à l'image peuvent avoir une valeur :

– technique (générique : noms des participants) ;

– artistique (titre du film, intertitres pour les films muets, mots et textes divers…) ;

– pratique (sous-titres pour les films diffusés en langue étrangère non doublés).

*** Vidéo** ■ « Électronique. Ensemble des techniques électroniques permettant l'analyse et la reproduction des images sous la forme d'un balayage effectué ligne par ligne selon une trame et une fréquence qui définit la qualité du système. Par extension, la vidéo inclut également l'enregistrement et la reproduction du son qui accompagne les images. On distingue la vidéo analogique qui établit un rapport proportionnel entre l'information initiale et sa représentation et la vidéo numérique où cette information initiale, échantillonnée et quantifiée, est codée afin de la mettre en mémoire, de la traiter et de la transmettre » (Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 317-318).

orientations bibliographiques thématiques

Art contemporain et images en mouvement

▌Bellour, Raymond, *L'Entre-images*, Paris, La Différence, 1990.
▌Bellour, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L / Trafic, 2012.
▌Blüminger, Christa, « Harun Farocki, circuits d'images », *Trafic,* n° 21, 1997.
▌Blüminger, Christa, Cinéma de seconde main. Esthéthique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias, Paris, Klincksieck, 2013.
▌Bouaiss, Rachida, Bousteau, Fabrice, Moisdon, Stéphanie, Van Assche, Christine, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?,* Paris, Beaux Arts éditions, 2008.
▌Careri, Giovanni (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, École pratiques des hautes études en sciences sociales, 2009.
▌Cassagnau, Pascale, *Future amnésia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme éditions, 2007.
▌Comolli, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire,* Paris, Verdier, 2004.
▌Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
▌Deleuze, Gilles, *L'Image-temps,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
▌Dubois, Philippe, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Liège, Yellow Now, 2011.
▌Duguet, Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, L'Échappée belle / Hachette littérature, 1982.
▌Duguet, Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques,* Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
▌Durand, Régis, « Eija-Liisa Ahtila, les mots, la mort, l'espace, le temps » (interview de l'artiste), *Art press,* n° 342, février 2008.
▌During, Élie, *Faux raccords. La coexistence des images*, Arles, Actes Sud / Nice, Villa Arson, 2010.
▌Farocki, Harun, « Influences transversales », *Trafic,* n° 43, automne 2002.
▌Michaud, Philippe-Alain, *Le Mouvement des images*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
▌Michaud, Philippe-Alain, *Sketches, histoire de l'art, cinéma,* Paris, Kargo & L'Éclat, 2006.
▌Michaud, Philippe-Alain, *Tapis volant*, Paris, Drago, 2012.
▌Parfait, Françoise, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
▌Païni, Dominique, *Le Temps exposé, le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
▌Pourvali, Bamchade, *Chris Marker*, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2003.
▌Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
▌Roman, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
▌Rush, Michael, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2007.
▌Sierek, Karl, *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, Paris, Klincksieck, 2009.
▌Van Assche, Christine (dir.), *Collection nouveaux médias, installations : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2007.

Enregistrement, mémoire et archives

▌Agamben, Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Hoëbeke, 1998.
▌Bénichou, Anne (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains,* Paris, Les Presses du réel, 2010.
▌Boutonnet, François, *Mnémosyne, une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine,* Paris, Dis Voir, 2013.
▌Charrié, Pierre, *La Beauté du geste et la machine*, mémoire de fin d'études, sous la dir. de Laurence Salmon, ENSCI (École nationale supérieure de création industrielle) – Les Ateliers, 2008.
▌Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
▌Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
▌Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
▌Didi-Huberman, Georges, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
▌Georges, Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir. L'Œil de l'histoire, 3*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
▌Enwezor, Okwui, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art,* Göttingen, Steidl, 2008.
▌Friedel, Helmut, *Gerhardt Richter: Atlas, Photographs, Collages and Sketches, 1962–2006*, Londres, Thames and Hudson, 2006.
▌Gisinger, Arno *Topoï*, Paris, Trans Photographic Press, 2013.
▌Kihm, Christophe « Ce que l'art fait à l'archive » *Critique,* n°759-760, août-septembre 2010
▌Kleinberger, Alain, Mesnard, Philippe, *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, 2013.
▌Margel, Serge, *Les Archives fantômes. Recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2013.
▌Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
▌Perret, Catherine, « Vitesses de la mémoire, vitesse de la lumière », compte rendu du séminaire, Paris, Jeu de Paume, 2007-2008 (en ligne : http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1007).
▌Warburg, Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé / INHA, 2012.
▌*L'Image-document, entre réalité et fiction,* Paris, Le BAL / Centre national des arts plastiques, Marseille, Images en manœuvres, « Les Carnets du BAL », n° 1, 2010.
▌*L'Image déjà-là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma,* Le BAL / Centre national des arts plastiques, Marseille, Images en manœuvres, « Les Carnets du BAL », n° 2, 2011.
▌*Les Images manquantes,* Paris, Le BAL / Centre national des arts plastiques, Marseille, Images en manœuvres, « Les Carnets du BAL », n°3, 2012.
▌« Penser l'archive photographique au XXIe siècle », actes du colloque, Paris, Jeu de Paume, 2011 (en ligne : http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1443).

Orientalisme, anthropologie et chamanisme

▌Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
▌Agamben, Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991.
▌Antoine, Jean-Philippe *La Traversée du XXe siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.
▌Artaud, Antonin, « Sorcellerie et cinéma » (1927), in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1961.
▌Eliade, Mircea, *Initiations, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1992.
▌Goffman, Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
▌Grenier, Catherine, Orlando, Sophie (dirs.), *Art et mondialisation, anthologie de textes de 1950 à nos jours,* Paris, Centre Pompidou, 2013.
▌Guillemoz, Alexandre, *La Chamane à l'éventail – Récit de vie d'une mudang coréenne*, Paris, Imago, 2010.
▌Guillemoz, Alexandre, entretien radiophonique en ligne (http://www.franceculture.fr/emission-for-interieur-alexandre-guillemoz-2010-12-31.html).
▌Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999.
▌Huxley, Francis, Narby, Jeremy (dirs.), *Chamanes au fil du temps*, Paris, Albin Michel, 2002.
▌Ji-won, Park, « Conversations écrites avec Gokjeong », in *Journal du Jehol (1780),* trad. du chinois par Lee Sang-ho, Paju, Bori, 2004 (en coréen).
▌Kandinsky, Wassily, *Regards sur le passé et autres textes (1912-1922),* Paris, Hermann, 2009.
▌Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale,* Paris, Pocket, 2003.
▌Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990.
▌Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de poche, 2009.
▌Vissault, Maïté, *Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986),* Dijon, Les Presses du réel, 2010.
▌Warburg, Aby, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003.
▌Weiss, Peg, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.
▌*Les Maîtres du désordre*, Paris, musée du quai Branly / Réunion des musées nationaux, 2012.
▌Dossier de presse de la 31e édition du Festival d'automne, 2002, qui définit les grandes lignes du chamanisme coréen (en ligne : http://www.festival-automne.com/Publish/archive_pdf/DP_KR_DaedongGut_2002.pdf).

Catastrophe et démesure

▌Anders, Günther, *Hiroshima est partout*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
▌Bailly, Jean-Christophe, *La Légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
▌Baqué, Dominique, *L'Effroi du présent : figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.
▌Beck Ulrich, *La Société du risque,* Paris, Aubier, 2001.
▌Becker, Annette, Debary, Octave (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Créaphis, 2012.
▌Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973.
▌Cazau, Théo, « Penser la catastrophe », *The Ceteris Paribus*, 2012 (en ligne : http://www.c-paribus.com/philosophie/penser-la-catastrophe/)
▌Chelebourg, Christian, *Les Écofictions : mythologies de la fin du monde,* Bruxelles, Impressions nouvelles, 2012.
▌Didi-Huberman, Georges, *Écorces*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
▌Dupuy, Jean-Pierre *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
▌Dupuy, Jean-Pierre, *Petite métaphysique des tsunamis*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
▌Filine, Arkadi, *Oublier Fukushima. Textes et documents,* Le Mas-d'Azil, Les Éditions du bout de la ville, 2012 (en ligne : http://leseditionsduboutdelaville.fr/leseditionsduboutdelaville/Les_Editions_du_Bout_de_la_Ville_files/arkadi_filine-oublier_fukushima.pdf)
▌Montalbetti, Christine, « Quand "la Vague" d'Hokusai devient insupportable », *Libération*, 17 mars 2011.
▌Sallenave, Danièle, « Fin de l'histoire et fin du monde », *Libération*, 17 mars 2011.
▌Schlegel, Friedrich, *Fragments,* trad. et présenté par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, 1996.
▌Souriau, Étienne, « Sublime », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
▌Toufic, Jalal *Le Retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011.
▌Walter, François, *Catastrophes. Une histoire culturelle. XVIe-XXIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
▌*L'Éblouissement*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
▌« Penser la catastrophe », *Critique,* n° 783-784, août-septembre 2012.
▌« Penser la catastrophe », programme du colloque, Tourcoing, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, 2013 (en ligne : http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/274/files/2013/01/programme.pdf).
▌*Traces du sacré*, Paris, Centre Pompidou, 2008.
▌*Le Troisième Œil, la photographie et l'occulte,* Paris, Maison européenne de la photographie / Gallimard, 2004.

Catalogues d'exposition du Jeu de Paume

(ressources et dossiers en ligne sur le site du Jeu de Paume)

▌*Aernout Mik. Communitas*, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2011.
▌*Santu Mofokeng, Chasseur d'ombres. Trente ans d'essais photographiques*, Munich, Prestel / Paris, Jeu de Paume, 2011.
▌*Eija-Liisa Ahtila,* Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2008.
▌*HF/RG,* Paris, BlackJack / Jeu de Paume, 2009.
▌*Sophie Ristelhueber, Opérations*, Paris, Les Presses du réel / Jeu de Paume, 2009.

Jeu de Paume

expositions

15 octobre 2013 – 26 janvier 2014
▌**Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages**
▌**Natacha Nisic. Écho**
▌Programmation Satellite 6, **Une exposition – des projections**. Suite pour exposition(s) et publication(s), quatrième mouvement

jusqu'à fin mars 2014
▌Espace virtuel, **Erreur d'impression : publier à l'ère du numérique**
http://espacevirtuel.jeudepaume.org/

prochaines expositions

11 février – 18 mai 2014
▌**Robert Adams. L'endroit où nous vivons**
▌**Mathieu Pernot. La traversée**
▌Programmation Satellite 7, **Nika Autor**

informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

renseignements	01 47 03 12 50
mardi (nocturne)	11 h-21 h
mercredi à dimanche	11 h-19 h

fermeture le lundi, le 25 décembre et le 1er janvier
▌**expositions** : plein tarif : 8,50 € ; tarif réduit : 5,50 €
accès libre aux expositions de la programmation Satellite
mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h
▌**visites commentées et ateliers** :
accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions
les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume
le mercredi et le samedi à 12 h 30
les rendez-vous en famille
le samedi à 15 h 30 (sauf le dernier du mois)
sur réservation : 01 47 03 12 41 / rendezvousenfamille@jeudepaume.org
les enfants d'abord !
visites-ateliers pour les 7-11 ans
le dernier samedi du mois à 11 h et 15 h 30
sur réservation : 01 47 03 04 95 / lesenfantsdabord@jeudepaume.org
les rendez-vous des mardis jeunes
le dernier mardi du mois et le 21 janvier à 18 h
▌**projections** : 3 € la séance ; accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions,
dans la limite des places disponibles

autour de l'exposition

samedi 26 octobre, 30 novembre, 28 décembre 2013 et 25 janvier 2014, 11 h et 15 h 30
▌**les enfants d'abord !**
visite-atelier « S'approprier et assembler »

mardi 29 octobre 2013, 18 h
▌**les rendez-vous des mardis jeunes**
visite commentée par un conférencier du Jeu de Paume

mardi 26 novembre 2013, 18 h
▌**visite** par l'artiste et Marta Gili, commissaire de l'exposition

dimanche 19 janvier 2014
▌**projections** suivies d'une discussion entre
Natacha Nisic, Park Chan-kyong, cinéaste,
et Philippe-Alain Michaud, historien de l'art et théoricien
14 h 30
Dialogue with Kim Keum-hwa (film, 2013, 90', vo sous-titrée anglais) de Park Chan-kyong
16 h 30
Le Ciel d'Andrea (vidéo, 2013, 70', vf) de Natacha Nisic
Un documentaire de création produit par Arte-La Lucarne et Seconde Vague Productions

▌**publication** : *Natacha Nisic. Écho*
textes de Beck Jee-sook, Philippe Alain-Michaud et Florent Perrier, entretien de l'artiste avec Marta Gili,
coédition Jeu de Paume / Actes Sud, bilingue français / anglais, broché, 17,7 x 24 cm, 204 pages, 35 €

▌**ressources en ligne**
Les enseignants peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également dans la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.

Neuflize Vie
ABN AMRO

OLYMPUS
Your Vision, Our Future